DE GRUYTER

Katja Holweck, Amelie Meister (Hrsg.)

SAŠA STANIŠIĆ: POETOLOGIE UND WERKPOLITIK



Saša Stanišić: Poetologie und Werkpolitik

Saša Stanišić: Poetologie und Werkpolitik

Herausgegeben von
Katja Holweck und Amelie Meister

DE GRUYTER

Die freie Verfügbarkeit der E-Book-Ausgabe dieser Publikation wurde durch 37 wissenschaftliche Bibliotheken und Initiativen ermöglicht, die die Open-Access-Transformation in der Deutschen Literaturwissenschaft fördern.

ISBN 978-3-11-078739-9
e-ISBN (PDF) 978-3-11-078743-6
e-ISBN (EPUB) 978-3-11-078749-8
DOI https://doi.org/10.1515/9783110787436



Dieses Werk ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz. Weitere Informationen finden Sie unter http://creativecommons.org/licenses/by/4.0.

Die Creative Commons-Lizenzbedingungen für die Weiterverwendung gelten nicht für Inhalte (wie Grafiken, Abbildungen, Fotos, Auszüge usw.), die nicht im Original der Open-Access-Publikation enthalten sind. Es kann eine weitere Genehmigung des Rechteinhabers erforderlich sein. Die Verpflichtung zur Recherche und Genehmigung liegt allein bei der Partei, die das Material weiterverwendet.

Library of Congress Control Number: 2023935320

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über http://dnb.dnb.de abrufbar.

© 2023 bei den Autorinnen und Autoren, Zusammenstellung © 2023 Katja Holweck und Amelie Meister, publiziert von Walter de Gruyter GmbH, Berlin/Boston. Dieses Buch ist als Open-Access-Publikation verfügbar über www.degruyter.com.

Einbandabbildung: Ansgar Lorenz
Druck und Bindung: CPI books GmbH, Leck

www.degruyter.com

Open-Access-Transformation in der Literaturwissenschaft

Open Access für exzellente Publikationen aus der Deutschen Literaturwissenschaft: Dank der Unterstützung von 37 wissenschaftlichen Bibliotheken und Initiativen können 2023 insgesamt neun literaturwissenschaftliche Neuerscheinungen transformiert und unmittelbar im Open Access veröffentlicht werden, ohne dass für Autorinnen und Autoren Publikationskosten entstehen.

Folgende Einrichtungen und Initiativen haben durch ihren Beitrag die Open-Access-Veröffentlichung dieses Titels ermöglicht:

Dachinitiative „Hochschule.digital Niedersachsen" des Landes Niedersachsen
Universitätsbibliothek Augsburg
Universitätsbibliothek Bayreuth
Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz
Universitätsbibliothek der Freien Universität Berlin
Universitätsbibliothek der Humboldt-Universität zu Berlin
Universität Bern
Universitätsbibliothek Bielefeld
Universitätsbibliothek Bochum
Universitäts- und Landesbibliothek Bonn
Universitätsbibliothek Braunschweig
Staats- und Universitätsbibliothek Bremen
Universitäts- und Landesbibliothek Darmstadt
Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden
Universitätsbibliothek Duisburg-Essen
Universitäts- und Landesbibliothek Düsseldorf
Universitätsbibliothek Johann Christian Senckenberg, Frankfurt a. M.
Universitätsbibliothek Freiburg
Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen
Fernuniversität Hagen, Universitätsbibliothek
Gottfried Wilhelm Leibniz Bibliothek – Niedersächsische Landesbibliothek, Hannover
Technische Informationsbibliothek (TIB) Hannover
Universitätsbibliothek Hildesheim
Universitätsbibliothek Kassel – Landesbibliothek und Murhardsche Bibliothek der Stadt Kassel
Universitäts- und Stadtbibliothek Köln
Université de Lausanne
Zentral- und Hochschulbibliothek Luzern
Universitätsbibliothek Marburg
Universitätsbibliothek der Ludwig-Maximilians-Universität München
Universitäts- und Landesbibliothek Münster
Bibliotheks- und Informationssystem (BIS) der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg
Universitätsbibliothek Osnabrück
Universität Potsdam
Universitätsbibliothek Trier
Universitätsbibliothek Vechta
Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel
Universitätsbibliothek Wuppertal
Zentralbibliothek Zürich

Inhalt

Teil II: Werkpolitik

Katja Holweck und Amelie Meister

Saša Stanišić: Poetologie und Werkpolitik

Zur Einführung

1 Der anwesende Autor

„Hier also gibt es einen Workshop zu – mir. Ich melde mich selbstredend vielleicht an!“, lässt Saša Stanišić im Oktober 2021 seine Twittergemeinde wissen (Stanišić 2021).[1] Damit nimmt der Autor Bezug auf eine Veranstaltung, die im Spätherbst desselben Jahres Literaturwissenschaftler:innen zum Austausch über ihn und sein Werk zusammenbringen soll – eine Aussicht, die Stanišić offenbar kommentarwürdig scheint. Was folgt, ist eine ironisch-bissige Diskussion mit seinen Follower:innen über Sinn- und Unsinn einer solchen Veranstaltung.

Dass sich Schriftsteller:innen mitunter einmischen, nehmen Literaturwissenschaftler:innen in Kauf, wenn sie sich mit lebenden, die Öffentlichkeit nicht scheuenden Autor:innen auseinandersetzen. Insbesondere im Resonanzraum der digital vernetzten Gegenwart befinden sich literarische Texte, Schriftsteller:innen, Literaturkritik und Literaturwissenschaft in beständiger Wechselwirkung, wobei Autor:innen durchaus kritisch mit den Analysen der professionellen Leser:innenschaft ins Gericht gehen. Deren Unbehagen gegenüber literaturwissenschaftlichen Veranstaltungen wie dem oben angesprochenen Workshop lässt sich durchaus nachvollziehen, kann man doch die Vorstellung, dass kritische Leser:innen ‚hinter dem eigenen Rücken‘ zusammenkommen, um über einen selbst und das eigene Schaffen zu sprechen, nicht nur als Kompliment, sondern ebenso als potenziell bedrohliches, ja anmaßend-übergriffiges Szenario empfinden. Wenn Stanišić in der Twitter-Diskussion nun u. a. den Gedanken teilt, besser nur in Begleitung seines Therapeuten der ihm gewidmeten Veranstaltung beizuwohnen (vgl. Stanišić 2021), mag man dies jedenfalls als Beleg für gewisse Vorbehalte lesen. Was auch immer jene begründen mag: Von der Warte der Forschung erweisen sich die spitzzüngigen Tweets als spannend, zeugen sie doch eindrücklich von den Dynamiken des literarischen Felds im digitalen Zeitalter, für die

1 Im Juli 2022 löscht Stanišić seinen Twitter-Account, deshalb sind die Tweets zum Großteil nicht mehr online abrufbar.

Open Access. © 2023 bei den Autorinnen und Autoren, publiziert von De Gruyter. Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.
https://doi.org/10.1515/9783110787436-001

gerade die unmittelbaren gegenseitigen Bezugnahmen der Akteur:innen kennzeichnend sind.[2] Auf diese Schreib- und Rezeptionssituation nimmt auch eine der Replys Bezug: „Ich bin heilfroh, dass nicht ständig Menschen über mich schreiben, aber aus der Nummer kommst Du wahrscheinlich nicht mehr so leicht raus“, bemerkt eine:r der Stanišić’schen Follower:innen. Anschließend wird dem Autor „allergrößter Respekt vor den Herausforderungen, die die[] Rolle [des Schriftstellers] mit sich bringen kann“ gezollt („@leonceundlena“ in Stanišić 2021). Der vermeintlich gemarterte Autor gibt seiner Community daraufhin jedoch Entwarnung: „Ich lese nur ganz wenig davon, das macht es nicht so schlimm.“ (Stanišić 2021)

Tatsächlich weiß Stanišić mit den mit der Autor:innenrolle einhergehenden Herausforderungen, die sich eben nicht nur durch Literaturproduktion, sondern auch durch öffentliche Auftritte, den Austausch mit Kolleg:innen, den Umgang mit dem Publikum etc. auszeichnen, in der Regel souverän umzugehen. Und dies eben nicht nur durch eine Schonhaltung im Zeichen von „Ich lese nur ganz wenig davon“, sondern durch ein offensives Auftreten im literarischen Feld und die Suche nach einem Austausch mit seinen Akteur:innen. Blickt man auf seine Präsenz in den Medien, seine Bereitschaft zu Interviews, Stellungnahmen und seinen Umgang mit seinen Leser:innen, präsentiert sich Stanišić als dezidiert ‚anwesender‘ Autor, der die medialen Möglichkeiten aufmerksamkeitsökonomisch geschickt für seine auktoriale Inszenierung zu nutzen weiß.[3] Bereitwillig nimmt er Stellung zum eigenen Schreiben wie auch zu sozialen oder politischen Themen der Gegenwart und tritt aktiv mit seinem Publikum in den Dialog, wobei sich die Bandbreite der hierzu genutzten Formate von Poetikvorlesungen (Zürcher Poetikvorlesung 2017, Hochschule RheinMain Wiesbaden 2019/2020) bis zu Postings in den Sozialen Medien erstreckt: Insbesondere Twitter ist bis zum Sommer 2022 die

2 Vgl. zum Forschungsfeld Literatur in der digitalen Gesellschaft die gleichnamige bei transcript erschienene Reihe und hierbei insbesondere die Bände von Karnatz 2023, Vodermair 2022, Kreuzmair et al. 2022. Vgl. ebenso die Publikationen von Kreuzmair und Schumacher 2022, Bajohr und Gilbert 2021, Lange und Zapf 2019, Hoffmann und Öttl 2017.

3 Mit dem Begriff der „Inszenierung“ sind hier in Anschluss an Christoph Jürgensen und Gerhard Kaiser jene Konstruktionspraktiken des (Stanišić’schen) Autorbilds gemeint, mittels derer eine „abgrenzende[], wiedererkennbare[] Position innerhalb des literarischen Feldes“ (Jürgensen und Kaiser 2011, 10) markiert werden soll. Die Themen Autor:inneninszenierung und Autor:innenschaft haben die Forschung in den letzten Jahren intensiv beschäftigt. Vgl. hierzu in Auswahl: Boy et al. 2021; Fischer 2015; Schaffrick und Willand (Hg.) 2015; Laferl und Tippner (Hg.) 2014; Kyora (Hg.) 2014; Bartl et al. 2014; John-Wenndorf 2014; Gisi et al. (Hg.) 2013; Jürgensen und Kaiser 2011; Grimm und Schärf (Hg.) 2008; Künzel und Schönert (Hg.) 2007.

Plattform seiner Wahl,[4] um über seine schriftstellerische Praxis zu sprechen, das aktuelle Zeitgeschehen zu diskutieren oder auch Einblicke in sein Privatleben zu gewähren.[5]

Literaturwissenschaftlich interessant ist im Falle Stanišićs insbesondere, wie er die ihm begegnende Aufmerksamkeit für Stellungnahmen zu seinem Werk und Selbstauslegungen seiner Texte nutzt. So nimmt er beispielsweise im Frühsommer 2019 unter einem Pseudonym an einer Abiturprüfung im Fach Deutsch teil, bei der sein eigener Roman *Vor dem Fest* zu interpretieren und weiterzuschreiben ist. Der Autor undercover erzielt für seine Bemühungen ein ihn überaus zufriedenstellendes Ergebnis und teilt die frohe Kunde anschließend mit seinen Fans via Twitter: „Freunde! Ich hab im Deutsch-Abi 13 Punkte geholt! *Vor dem Fest* ist in HH Abi-Lektüre, also schrieb ich mit und legte nach den 12 Zählern 1997 mit Goethes *Novelle* einen neuen Highscore hin. Das Ganze unter dem Pseudonym: Elisabeth von Bruck!" Neben einem Bericht über seine Eindrücke („Super Erfahrung alles in allem. Der Arm tat nach 5 Stunden & 22 Seiten höllisch weh") und die gemeisterte Herausforderung („das eigene Buch erzähltheoretisch einzuordnen, ist kein Selbstläufer"), schließt er mit einem Appell: „Schulbehörden, traut euch, mehr Gegenwart zuzulassen!" (Stanišić 2019a) Ein emphatisches Plädoyer für eine verstärkte Präsenz von Gegenwartsliteratur – und damit nicht zuletzt seiner eigenen Texte – im Deutschunterricht.

2021 wird die Klausur mit einem Vorwort des Autors in der *Zeitschrift für Germanistik* veröffentlicht. Dort wird die Motivation hinter dem Austausch mit Lehrer:innen und Schüler:innen im Vorfeld der Abiturprüfung paratextuell wie folgt begründet:

> Ich versprach mir vom Gespräch über Literatur mit einem, der Literatur schafft, eine positive Werbung fürs Lesen, für Fiktion, fürs Entzaubern strikter Textinterpretationen, ja für die Autonomie einer belegbaren Lesart durch Schüler:innen und letztlich auch für die

---

4 Vgl. zu Stanišićs Aktivitäten auf Twitter Sahner 2021 und den Beitrag von Katharina Richter in diesem Band. Nach der Übernahme von Twitter durch Elon Musk verkündete Stanišić seinen Abschied und löschte seinen Account. Sein (nur für wenige Posts gelegentlich unterbrochenes) Verstummen auf diesem Kanal, auf dem er zuvor täglich aktiv war, lässt sich nun wiederum als Statement werten, das aufmerksamkeitsökonomische Effekte generieren mag. Aktiv ist Stanišić inzwischen auf der Microblogging-Plattform Mastodon sowie auf Instagram, wo er sich mittlerweile nahezu täglich zu Wort meldet.

5 Mit seiner Präsenz im Medienbetrieb befindet sich Stanišić in bester Gesellschaft zahlreicher seiner Kolleg:innen, die ebenso rege unterschiedliche Kanäle diesseits und jenseits der sozialen Medien bespielen: Sei es durch Wortmeldungen in Feuilletons und Auftritte in TV-Talkrunden (wie etwa Juli Zeh) oder Kommentare zum Weltgeschehen in Echtzeit auf Twitter (wie Dimitrij Kapitelman), um zwei prominente Beispiele zu nennen.

> Befreiung von der Frage: „Was wollte der Autor damit sagen?“ – indem der Autor gelegentlich zugab: Nichts Besonderes.
> Ich beging diese Treffen auch mit dem Ziel, für alle Textfragen eine Antwort zu versuchen, die musste aber keine Gültigkeit haben, sondern sollte so oft wie möglich mit der Gegenfrage einhergehen: „Was denkst Du denn?“ (Stanišić 2022b, 198)

In seinen einleitenden Worten inszeniert sich Stanišić als ‚Autor zum Anfassen‘, der den Austausch mit seinen Leser:innen sucht und der für ein hierarchieloses Nebeneinander unterschiedlicher Lektüren eintritt. Statt die Hoheit über den Text für sich zu reklamieren, wird die Frage nach Bedeutungszuweisung an die Lesenden zurückgespielt und somit deren Lektüre gleichberechtigt neben, wenn nicht sogar über eine mögliche Autorintention gestellt. So unterminiert Stanišić deren Relevanz für die Beschäftigung mit Literatur, indem er auf die Frage nach der ‚Botschaft‘ bestimmter Textstellen mit einem lapidaren: „Nichts Besonderes“ reagiert. Angesichts der sorgfältigen Komposition der Stanišić’schen Texte mag man nun die Glaubwürdigkeit dieser Antwort durchaus in Frage stellen. Einordnen lässt sich das Statement demnach eher als Ausdruck eines Widerstands gegen eine literaturwissenschaftliche „Wut des Verstehens“ (Hörisch 2009) und als Verweigerung (abschließender) Selbstexegese – scheint doch diese insbesondere für den angestrebten Dialog und eine ‚Emanzipation‘ der Leser:innenschaft wohl hinderlich. Perspektiviert wird in der Konsequenz die qua Abiklausur gelieferte eigene Lesart als eine unter vielen möglichen.

Tatsächlich hat „Elisabeth von Bruck“ durchaus einige Ideen, „was […] der Autor […] sagen [wollte]“: Stanišić gelingt nach einer überzeugenden Interpretation eines Fontane-Auszugs eine stimmige Fortsetzung des eigenen Textes: „Fans von Stanišić wird die Gestaltung des Kapitels ein Lächeln ins Gesicht zaubern!“ (zit. n. Andre 2019), urteilt die korrigierende Lehrkraft in ihrem Gutachten. Was wie eine spitzbübische Anekdote klingt, liefert aus literaturwissenschaftlicher Sicht ein gleichermaßen ungewöhnliches wie interessantes Textzeugnis. So ist Stanišićs Abiturklausur keineswegs nur als selbstironische Pose des Autors oder „literarischer Streich“ (Dotzauer 2019) zu werten. Zum einen lässt sich die Aktion im Kontext von Stanišićs Überzeugung verorten, als Schriftsteller Verantwortung gegenüber der jüngeren Generation zu tragen. Insbesondere Jugendlichen mit Migrationshintergrund Freude an Literatur zu vermitteln und sie in eigenen schriftstellerischen Ambitionen zu bestärken zu wollen, erklärt der Autor wiederholt zu einem Teil seiner schriftstellerischen Agenda (vgl. z. B. Stanišić 2020, 08:00–10:00). Zum anderen lässt sich das „Experiment“ (Stanišić 2022b, 198) aber auch als auktorialer Selbstkommentar auffassen, mit dem der Autor den professionellen Leser:innen seines Romans zuvorkommt und sich anschickt, eine vermeintliche Forschungslücke zu schließen; Verkündete er doch im Vorfeld

bezüglich der Herausforderungen bei der Interpretation des eigenen Texts: „[B]ei Goethe [ging es] ja immer nur darum [...], die Sekundärliteratur so umzuschreiben, dass es den Lehrern nicht arg auffällt. Bei Stanišić gibt es die so gut wie gar nicht, also muss man richtig selber nachdenken.“ (Stanišić 2019a) Primär- und Sekundärliteratur fallen im Rahmen der Klausur in eins. Gefragt ist beim Aufgabentyp „Gestaltendes Interpretieren“ nämlich nicht nur Kreativität, sondern auch Konsistenz, soll doch die Fortführung des Romans nicht nur inhaltlich, sondern auch sprachlich-stilistisch an die Vorlage anknüpfen. Berührt wird somit die Frage, was hinsichtlich Form wie Inhalt wohl als ‚typisch Stanišić‘ gelten kann – das Fortsetzungskapitel, die Bewertung der Lehrerin mag dafür ein Beleg sein, scheint dies zu zeigen.

Nicht zuletzt verweist die Aktion auf das Bewusstsein Stanišićs für die Funktionsweisen von Kanonisierungsprozessen, auf die Schulcurricula, die Literaturwissenschaft bzw. Fachdidaktik sowie literaturwissenschaftliche Publikationsorgane Einfluss nehmen. Spätestens mit dem Abdruck in der *Zeitschrift für Germanistik* wird die Abiturklausur und ihre paratextuelle Rahmung unweigerlich Gegenstand literaturwissenschaftlichen Interesses. Mit Anschlusskommunikation ist somit, nachdem die Presse bereits breit über Stanišićs kurzweilige ‚Wiedereinschulung‘ berichtet hatte, auch von Seiten der Forschung zu rechnen.

2 Vom „Chamisso-Autor“ zum Deutschen Buchpreisträger

Tatsächlich ist es aber nicht Stanišićs wiederholte Reifeprüfung, die 2019 seine öffentliche Sichtbarkeit weit über das Feuilleton hinaus ausdehnt. Vielmehr ist es die Verleihung des Deutschen Buchpreises 2019 und die sich anschließenden Ereignisse, die den Bekanntheitsgrad des Autors massiv steigern. Als Favorit der Shortlist rückt Stanišić bereits vor der Preisverleihung in den Fokus der Berichterstattung, neben seinem Sieg ist es insbesondere seine Preisrede, die ihn schließlich in das Zentrum des medialen Interesses katapultiert. Sie markiert für den deutschsprachigen Raum den Höhepunkt der im Herbst international geführten Debatte um die Nobelpreisverleihung an Peter Handke respektive um die Preiswürdigkeit seines Werks. Genutzt werden die Rede und die damit verbundene Aufmerksamkeit von Seiten Stanišićs nur sekundär für die sonst üblichen, meist unverfänglichen Dankesworte. Stattdessen ergreift er die Gelegenheit, um

öffentlichkeitswirksam Position zu beziehen und in Abgrenzung zu Handke eine sowohl poetologische wie auch politische Standortbestimmung vorzunehmen:[6]

> Dass ich hier heute vor Ihnen stehen darf, habe ich einer Wirklichkeit zu verdanken, die sich dieser Mensch nicht angeeignet hat, und die in seine Texte der 90er Jahre hineinreicht. Und das ist komisch, finde ich, dass man sich die Wirklichkeit, indem man behauptet, Gerechtigkeit für jemanden zu suchen, so zurechtlegt, dass dort nur noch Lüge besteht. Das soll Literatur eigentlich nicht. [...]
> Ich stehe hier, um eine andere Literatur zu feiern. [...] Ich feiere eine Literatur, die alles darf und alles versucht, auch gerade im politischen Kampf mittels Sprache zu streiten. Ich feiere Literatur, die dabei aber nicht zynisch ist, nicht verlogen und die uns Leser nicht für dumm verkaufen will, indem sie das Poetische in Lüge verkleidet, und zwar freiwillig, Fakten, an denen sie scheitert. [...] Und lassen Sie mich zum Schluss auch sagen, dass ich gerne auch Literatur feiere, die die Zeit beschreibt, und diese Zeit ist so, wie Handke sie im Falle von Bosnien beschreibt, nie gewesen. (Stanišić 2019b)

In seiner Rede wirft der in Bosnien geborene Stanišić seinem österreichischen Kollegen vor, in seinem Werk historische Wahrheiten zu untergraben. Mit Blick auf Handkes bereits zuvor kontrovers diskutierten Reiseberichte aus Serbien[7] wird die Frage verhandelt, inwiefern Literatur in realweltlichen Debatten Position beziehen soll. In Abgrenzung zum Nobelpreisträger liefert Stanišić als Antwort ein energisches Plädoyer für eine verantwortungsbewusste Literatur, die sich ihres meinungsbildenden Potenzials bewusst ist. Für das immer wieder im Feuilleton vorgebrachte „Klagelied über das Verschwinden des öffentlichen Intellektuellen in Deutschland“ (Neuhaus und Nover 2018, 3) mag Stanišić somit als ein eindrückliches Gegenbeispiel dienen, inszeniert er sich doch hier und auch bei zahlreichen anderen Gelegenheiten als engagierter Autor mit gesellschaftlichem Sendungsbewusstsein.[8] Statt sich im Sinne der ästhetischen

6 Inwiefern die Entscheidung für Stanišić als Träger des Deutschen Buchpreis auch als Kommentar zu jener des Nobelpreiskomitees aufzufassen ist, geht aus der Begründung der Jury hervor. So bezieht die deutsche Konsekrationsinstanz zur schwedischen Entscheidung (wenn auch implizit) kritisch Stellung, als sie lobend hervorhebt: „Mit viel Witz setzt er [Stanišić] den Narrativen der Geschichtsklitterer seine eigenen Geschichten entgegen.“ https://www.deutscher-buchpreis.de/archiv/autor/134-stanisic (10.01.2022).

7 Vgl. hierzu insbesondere Jürgen Brokoffs Stellungnahme in der *FAZ*, in der er Handkes Jugoslawien-Texte u. a. als eine der „problematischsten Entgleisungen eines deutschsprachigen Autors nach dem Zweiten Weltkrieg“ bezeichnet (2010). Vgl. als jüngst erschienene Auseinandersetzung mit Handkes Darstellung der Jugoslawienkriege aus einer poetologischen, soziologischen, politik-, medien- und kulturwissenschaftlichen Perspektive: Preljevic und Ruthner 2022.

8 Jüngst erschienen zum Stellenwert des Politischen in der deutschsprachigen Gegenwartliteratur: Neuhaus und Nover 2019.

Position des l'art pour l'art einer unpolitischen Haltung zu verschreiben, nutzt er das öffentliche Interesse an seiner Person immer wieder, um tagesaktuellen Konfliktthemen insbesondere in den sozialen Medien zusätzliche Sichtbarkeit zu verleihen.[9]

Die Debatte im Herbst 2019 ist jedoch nicht nur hinsichtlich der Frage interessant, wie Stanišić sich im Spannungsfeld von Literatur und Engagement verortet bzw. inwiefern seine Auffassung von Literatur und Autor:innenschaft als Ausweis für eine allgemeine Repolitisierung der Gegenwartsliteratur gelten darf.[10] Die Auszeichnung durch den Deutschen Buchpreis wie auch die Aufmerksamkeit, die dem Autor im Nachgang zuteil wird, verweisen darüber hinaus auf Stanišićs erreichte Position im literarischen Feld, auf seine Anerkennung als Schriftsteller wie auch seine Rolle als intellektuelle Größe des gegenwärtigen Kulturbetriebs. Belege für Stanišićs Status als arrivierter Autor finden sich in der Tat reichlich: Neben der großen Zahl und Vielfalt seiner bisherigen Preise und Stipendien lässt sich ebenso eine beständige Präsenz seiner Werke auf den Bestsellerlisten verzeichnen, professionelle wie Laienleser:innen rezipieren seine Texte gleichermaßen mit Begeisterung. In der Folge haben letztere Aufnahme in schulische Curricula gefunden, Universitäten des In- und Auslands laden den Autor zu Poetikdozenturen ein und auch die Literaturwissenschaft interessiert sich vermehrt für Autor und Werk.

Eine solche Erfolgsgeschichte zeigt sich gerade für Autor:innen mit Migrationsbiografie nicht unbedingt als Selbstverständlichkeit, wird diesen doch von Seiten des Literaturbetriebs zumeist durch eine Einordnung ihres literarischen Schaffens in Kategorien wie beispielsweise „Migrations-", „Interkultureller" oder „Transkultureller"[11] Literatur eine eher periphere als zentrale Position zugewiesen. Exemplarisch für eine Problematisierung solcher Einhegungsbemühungen lässt sich auf die Debatte um den Adelbert-von-Chamisso-Preis verweisen. Bis zu

---

9 So beispielsweise – um einen weiteren Beleg für Stanišićs gesellschaftskritisches Engagement anzuführen – am 29. November 2022: Gepostet wird an jenem Tag ein Beitrag zu seinem Treffen mit Bundeskanzler Olaf Scholz im Rahmen der Veranstaltung „Deutschland. Einwanderungsland", bei dem es um geplante Reformen des Staatsangehörigkeitsrechts geht und zu dem Stanišić auch digital nochmal Stellung bezieht (Stanišić 2022a).

10 Als Belege einer solchen Repolitisierung lassen sich beispielsweise gemeinschaftlich veröffentlichte Stellungnahmen von Schriftsteller:innen werten, wie etwa die von Daniel Kehlmann, Juli Zeh und Thea Dorn in der ZEIT geäußerte Kritik an der Covid-Politik im April 2021 (Soboczynski 2021) oder der Aufruf zur Unterstützung der Ukraine durch Waffenlieferungen, veröffentlicht im SPIEGEL (November 2022), den unter anderem Herta Müller und Eva Menasse unterzeichneten.

11 Vgl. zur Diskussion dieser Begriffe für Stanišićs Werk Joachimsthaler 2021.

seiner Einstellung 2017 wird der Preis und seine Programmatik alljährlich im Feuilleton überaus kontrovers diskutiert, so beispielsweise von Maxim Biller 2014 in der *ZEIT*:

> Dieser Preis, der anfangs vor allem für schreibende Gastarbeiter gedacht war, ist eine große Gemeinheit. Er wird ausdrücklich solchen Schriftstellern verliehen, die früher kein Deutsch konnten, es jetzt aber so gut beherrschen, dass sie es [...] schaffen, ein ganzes Buch oder auch zwei oder drei in dieser für sie neuen Sprache zu schreiben. Statt Zensuren wie im Deutschunterricht gibt es hier ein paar Tausend Euro, aber sonst ist alles mehr oder weniger wie in der Schule – in der Integrationsschule. Die Noten kriegt man nicht bloß für Grammatik und Stil, man bekommt sie auch fürs Betragen. „Die Chamisso-Preisträger sind nicht nur hervorragende Vertreter der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur [...] sondern haben auch eine wichtige Vorbild- und Vermittlungsfunktion." Vorbildfunktion bei was? Beim Anpassen? Beim Selbstverleugnen? Beim Liebsein? (Biller 2014)

Zu den Kritikpunkten zählt jedoch nicht nur, wie in Billers Polemik, die Verortung des Preises im Spannungsfeld zwischen Literatur und Kulturpolitik und eine in ihm vermeintlich zum Ausdruck kommende patriarchal-überhebliche Haltung der Mehrheitsgesellschaft. Darüber hinaus ist es die (literaturwissenschaftlichen Standards eigentlich widersprechende) Relevanz von Biografie, Herkunft und Muttersprache für die Prämierung literarischer Werke, die Widerstand hervorruft. So gehe in den Augen der Kritiker:innen mit den Preisstatuten eine Grenzziehungen zwischen ‚National-' und ‚Migrationsliteratur' einher, die insbesondere irritiere, da der Preis laut eigener Zielsetzung einer Inklusion nichtdeutschstämmiger Autor:innen in die deutschsprachige Literatur dienen soll.

Das Ineinander immanent ästhetischer und außerliterarischer Kriterien führt bei einigen Preisträger:innen zu einer ambivalenten Haltung gegenüber dem Etikett einer „Chamisso-Autor:in".[12] So verspricht dieses einerseits aufmerksamkeitsökonomische Vorteile, verbindet sich aber andererseits mit Exotisierungs- und Ausschlusserfahrungen und scheint in einer sich immer weiter pluralisierenden Gesellschaft kaum noch auf der Höhe der Zeit.[13] In der Folge wird die Funktion des Preises als „Türöffner" für den deutschsprachigen Literaturbetrieb und

---

12 Der Preis ging zuletzt an Literaturschaffende, „deren Werk von einem Kulturwechsel geprägt ist und die ein außergewöhnlicher, die deutsche Literatur bereichernder Umgang mit Sprache eint". Vgl. https://www.bosch-stiftung.de/de/projekt/adelbert-von-chamisso-preis-der-robert-bosch-stiftung (10.01.2023).

13 Vgl. hierzu auch die oftmals zitierte Rede des Chamisso-Preisträgers Ilija Trojanows „Migration als Heimat", in der er im Hinblick auf die fortschreitende Kanonisierung der deutschsprachigen Literatur migrantischer Autor:innen feststellt: „[E]s gibt keine Chamisso-Literatur mehr, sondern nur das Hineinwachsen der deutschsprachigen Literatur ins Weltliterarische mit Hilfe der Agenten der Weltläufigkeit und Mehrsprachigkeit." (Trojanow 2009)

„Kanonisierungsinstanz" (Pabis 2018, 194) kontrovers diskutiert. Auch Stanišić äußert sich in der Debatte um die (Selbst-)Verortung ‚migrantischer' Autor:innen kritisch. In seinem 2007 erschienenen Essay *How You See Us: On Three Myths about Migrant Writing* wendet der Autor sich entschieden gegen die Gattungsbezeichnung Migrationsliteratur, die damit verbundenen kollektivierenden und stereotypisierenden Zuschreibungen sowie die Exotisierung von Schriftsteller:innen mit Migrationsbiografie – eine Haltung, die Stanišić mit Autor:innen wie beispielsweise Terézia Mora, Imran Ayata, Wladimir Kaminer und Navid Kermani teilt.[14] In seinem Text dekonstruiert er populäre ‚Mythen' bzgl. des Schreibens zugewanderter Autor:innen, wie beispielsweise deren angebliche Bestimmtheit durch die eigene Vita oder einen generell experimentierfreudigen, ‚bereichernden' Umgang mit Sprache (vgl. Steinberg-Grönhof 2019, 192–194). Auch er plädiert für eine Aufhebung der Grenze zwischen nationalliterarischem Kanon und dem ‚Schreiben der Migrant:innen': ‚Ankommen' in der deutschen Sprache und eine Neuverortung in ihrer Literatur, so der Autor, sollte nicht als Konsequenz von Einwanderung, sondern als „Konsequenz der ästhetischen Tätigkeit per se" aufgefasst werden (Pabis 2018, 195). Dementsprechend müssten im literarischen Diskurs ästhetische bzw. universale Kriterien statt stofflicher und biografischer Parameter entscheidend sein und entsprechend auch als Maßstäbe für die Preiswürdigkeit eines Werks in Anschlag gebracht werden.[15]

Dafür spricht auch der Sachverhalt, dass für viele Literaturschaffende mit Migrationsbiografie eine Bezugnahme auf die eigene Biografie beziehungsweise Erfahrungen von Migration, Flucht etc. in ihren Texten lediglich einen Teil ihrer schriftstellerischen Entwicklung darstellen, von dem sich mit späteren Werken teilweise oder auch ganz wieder wegbewegt wird (vgl. Hartmann 2021, 357). Dies

14 Vgl. hierzu das oft zitierte Diktum Moras „Ich bin ein Teil der deutschen Literatur, so deutsch wie Kafka" aus dem gleichnamigen Interview im *Cicero* 2005.

15 2008 wird Stanišic selbst mit dem Chamisso-Preis ausgezeichnet, den er trotz seiner kritischen Haltung mit Freude annimmt und dies in einem Interview wie folgt begründet: „Es war ja vorher schon bedauerlicher Weise so, dass man meine Herkunft als literarische Kategorie wahrnehmen wollte. […] Ich habe mich schlichtweg gefreut, dass in der Preisbegründung der Text im Vordergrund stand, und dass die hervorgehobenen Qualitäten nichts mehr mit der eigentlichen Preisphilosophie zu tun hatten. Es gibt ja auch Preise für allerhand andere Nischen, das ist ja auch in Ordnung so. Und ich bin nun mal in Bosnien geboren, das kann ich in diesem Leben nicht mehr ändern. Mir wichtig ist aber, dass ich gute Texte raushaue, dass ich mich daran freue, dass ich erschüttere und bewege und das, was ich zu sagen habe, laut auf dem Papier sagen kann – auf Deutsch, warum auch nicht?" Dennoch macht der Autor im selben Interview auf die Frage nach der Notwendigkeit der „Extra-Kategorie Migrations- oder Chamisso-Literatur" seine Haltung unmissverständlich klar, so hält er diese „[f]ür so notwendig wie diese Heißluftspender, die es noch manchmal auf Toiletten gibt, und die angeblich Hände trocknen sollen." (Kara 2010)

lässt sich auch für Stanišićs Œuvre feststellen: Während sein Erstling den am eigenen Leib erfahrenen Bosnienkrieg verhandelt, wählt er als Schauplatz seines zweiten Romans ein Dorf in der Uckermark – ein vermeintlich radikaler Themenwechsel, der von Seiten der Kritik mitunter auch auf Empörung stößt. Maxim Biller missbilligt Stanišićs Entscheidung, „als Neudeutscher über Urdeutsche zu schreiben[,] [statt] über Leute wie [er] selbst“ und wirft ihm vor, mit jener Neuausrichtung sich an die Mehrheitskultur anzupassen und dabei marktstrategischen Überlegungen zu folgen. In seiner Polemik sucht Biller somit offenkundig den Autor auf einen bestimmten Themenkreis festzuschreiben, wogegen sich Stanišić jedoch entschieden ausspricht[16] und letztendlich auch anschreibt: Verbinden sich doch weder sein 2016 erschienener Erzählband *Fallensteller* noch die Kinderbücher *Hey, hey, hey, Taxi!* und *Panda-Pand* (2021) explizit mit seiner Person, Vita und vermeintlich einschlägigen ‚migrantischen‘ Themen, während *Herkunft* wiederum 2019 die eigene Lebensgeschichte und damit Erfahrungen von Flucht und Neuanfang verhandelt. Deutlich wird: Über Themen und Formen entscheidet der Autor selbst, fremdbestimmen lässt er sich weder durch das Feuilleton noch qua Biografie. Herkunft, dafür plädieren Stanišićs Texte eindrücklich, bestimmt eben nicht zwingend das „literarischen Schicksal“[17]. Ausgesprochen wird sich gegen eine Festlegung auf eine angeblich durch die geteilte Migrationserfahrung konsolidierte ‚Gruppen-Autorposition‘, stattdessen wird im Rahmen einer „individuellen ‚posture‘ eine neue Feldposition […] erstr[it]ten]“ (Steinberg-Grönhof, 2019, 205).

Gegen eine Dichotomisierung von ‚eigen‘ und ‚fremd‘, ‚innen‘ und ‚außen‘ votiert schließlich die Verleihungsinstanz der Robert-Bosch-Stiftung selbst, als

---

16 „Selten ist mir etwas so Engstirniges, Bevormundendes, Überholtes, Klischeehaftes, Falsches begegnet in den zahlreichen ‚Debatten‘ der letzten Jahre“, gibt Stanišic 2014 zu Protokoll (Platthaus 2014, 3). Auch noch 2019 ist der Unmut des Autors in einem Interview mit der Süddeutschen Zeitung deutlich. Auf die Frage danach, ob ihn die Kritik von 2014 verletzt habe, antwortet er: „Verletzt war ich nicht, aber verwundert. Maxim Biller müsste es eigentlich besser wissen. Dass Herkunft kein ästhetisches Merkmal ist und man nicht, nur weil man irgendwo geboren ist, ausschließlich darüber oder auf eine bestimmte Weise schreiben muss. Einem Schriftsteller das Recht abzusprechen, dass er sich auf andere Themen konzentriert als jene, die ihm seine Identität vorgibt, ist ziemlich schwach.“ (Stanišić 2019c)

17 Vgl. hierzu die Erwiderung Ijoma Mangolds auf Billers Artikel: „Biller rühmt Saša Stanišić für seinen ersten Roman, weil dieser aus dem jugoslawischen Bürgerkrieg erzähle. Und er verdammt Stanišić als Opportunisten, weil sein zweiter Roman in der Uckermark spielt. […] In Billers Argument steckt […] eine verteufelte positive Diskriminierung: Der Autor mit Migrationshintergrund ist nämlich nicht mehr frei, den Stoff aufzugreifen, der seinen Formvorstellungen den größten Spielraum eröffnet, statt dessen ist seine Herkunft sein literarisches Schicksal!“ (Mangold 2014)

sie 2016 die Einstellung des Preises beschließt und ihn 2017 zum letzten Mal verleiht.[18] Begründet wird diese Entscheidung damit, dass „Chamisso-Autor:innen" mittlerweile zu einem „selbstverständliche[n] und unverzichtbare[n] Bestandteil deutscher Gegenwartsliteratur" geworden seien und der Förderpreis somit seinen Zweck erfüllt habe: „Autoren mit Migrationsgeschichte haben heute grundsätzlich die Möglichkeit, jeden in Deutschland existierenden Literaturpreis zu gewinnen." (Zit. n. Trojanow und Oliver 2016) Stanišićs Auszeichnung mit dem Deutschen Buchpreis, für den er bereits 2006 mit *Wie der Soldat das Grammofon repariert* auf der Shortlist und 2014 mit *Vor dem Fest* auf der Longlist stand, mag dieser Einschätzung wohl durchaus als Bestätigung dienen.

3 Zur Konzeption des Bandes

Stanišic zählt zu den derzeit wichtigsten Stimmen der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur, was sich auch im literaturwissenschaftlichen Interesse am Autor niederschlägt: Eine für diesen Sammelband erstellte Forschungsbibliografie umfasst aktuell bereits über einhundert Titel. Der Blick auf die Sekundärliteratur verweist aber auch auf Forschungsdesiderate. Zwar liegen mit den Publikationen von beispielsweise Svetlana Arnaudova (2017, 2019, 2020) oder Maha El Hissy (2020) grundlegende Analysen des Stanišić'schen Œuvres vor, konstatieren lässt sich aber auch ein Fokus auf Texte und Thematiken, die Autor und Werk insbesondere mit Blick auf das Themenfeld Migration in den Blick nehmen. So interessiert sich ein überwiegender Anteil der bisherigen Analysen für den Debüttext *Wie der Soldat das Grammophon repariert* und hierbei für die Sujets Krieg (z. B. Finzi 2008, 2013; Schütte 2010, 2012), Flucht (z. B. Arnaudova 2017, 2019; Dannecker 2017) und Trauma (z. B. Osborne 2019; Uca 2019), wobei auch immer wieder die Nähe des Werks zur Migrationsbiografie des Autors fokussiert wurde. Andere, nicht weniger lohnenswerte Aspekte sind dagegen nur vereinzelt oder noch gar nicht in den Blick der Forschung gerückt. Dazu zählen bisher nicht erschlossene Textkorpora wie Stanišićs frühe Prosa, sein Schreiben im Netz oder die zuletzt erschienene Kinderliteratur, aber auch Fragen nach Schreibprozessen, werkübergreifenden Schreibstrategien wie intertextuelle Verfahren, Wieder-

18 Tatsächlich sorgt auch dies für kontroverse Reaktionen. Trojanow, der noch 2009 betont, es gäbe gar keine Chamisso-Literatur mehr, kritisierte gemeinsam mit José F. A. Oliver (ebenfalls Chamisso-Preisträger) die Entscheidung angesichts der aktuellen Migrationssituation bzw. der steigenden Zahl Geflüchteter, die eine neue, förderungswürdige Literatur mit sich bringen würden (2016).

holung und Variation, auktorialen Inszenierungspraktiken oder nach Kritik und Kanonisierung seiner Texte, um einige Beispiele zu nennen.

Erstmals wird nun Autor und Werk ein Sammelband gewidmet, der diese und weitere Desiderate der Forschung adressiert und so zu einer Erschließung des (bisher vorliegenden) Werks Stanišićs beiträgt. Leitend für die Anlage war hierbei der Ansatz, die dem Stoffkreis der Migration zuzuordnenden Aspekte der Texte nicht auszublenden, jedoch – wie der Titel des Bands ankündigt – mit einem Fokus auf Poetologie und Werkpolitik des Autors ästhetische bzw. universale Aspekte in den Vordergrund der Beiträge zu rücken. Ein Zugriff mittels diesder Analysekategorien erscheint insbesondere mit Blick auf ihre Konvergenzen als produktiv. So lässt sich Werkpolitik – verstanden als Überbegriff für rezeptionssteuernde Handlungen von Schriftsteller:innen – als Ausdruck des auktorialen Selbstverständnisses respektive einer Autor:innenpoetik auffassen. Im Gegenzug sind poetologische Aussagen bzw. Stellungnahmen zu Prozessen und Prinzipien des eigenen Schreibens auch werkpolitisch wirksam. Wie Poetologie und Werkpolitik im Fall Stanišićs ineinandergreifen, scheint uns von besonderer Relevanz, um sich den Spezifika von Autor und Werk anzunähern.

Mit der Bereitschaft Stanišićs, seine Auffassung von Literatur und Autorschaft zu artikulieren, seine Werke zu kommentieren sowie die Bedingungen und Prozesse seiner schriftstellerischen Praxis zu teilen, scheint der Autor seine Rezipient:innen geradezu zu einer Auseinandersetzung mit den poetischen Prinzipien seines Werkes aufzufordern. Epitextuell geschieht dies sowohl in dafür explizit vorgesehenen Rahmungen wie beispielsweise in seinen Poetikvorlesungen oder in Werkstattgesprächen als auch scheinbar beiläufig in seinen Postings in den sozialen Medien, bei Lesungen oder Interviews. Textintern setzt sich der Autor kaum weniger intensiv mit seinem literarischen Schaffen auseinander, durchziehen doch alle seine literarischen Texte poetologische Reflexionen. Dies oft ostentativ an der Textoberfläche, beispielsweise wenn die Erzählstimmen seiner Texte das Verhältnis von Fakt und Fiktion, Grenzen des Sagbaren oder die Textgenese verhandeln. Die ausgeprägte Selbstreferenzialität des Werks lädt somit die Leser*innen immer wieder dazu ein, einen genaueren Blick auf die Faktur der Texte zu werfen. Dieser Einladung möchten die Beiträge nachkommen, indem sie nach grundlegenden Schreibprinzipien fragen, wie etwa dem spielerisch-unkonventionellen Umgang mit Erzählarrangements und Gattungs-konventionen, intertextuellen Verweisen, dem Verhältnis von Humor und Ernst oder Verfahren der Illusionsbrechung.

Jene Selbstreferenzialität regt ebenso dazu an, nach der werkpolitischen Funktion der Stanišić'schen poetischen Reflexionen und Prinzipien zu fragen. Verstanden wird unter Werkpolitik ein „Schreiben unter den Bedingungen der

Kritik“ (Martus 2007, 5): Eine kommunikative Praxis zwischen Autor:innen, Kritik und Literaturwissenschaft, die darauf abzielt, verschiedene Texte zu einem ‚Werk‘ zu verbinden, sie zueinander in Beziehung zu setzen, und dahingehende Anschlusslektüren und -kommunikation anzuregen (vgl. Martus 2007, 6). In den Blick rückt einerseits, wie Literaturschaffende die Rezeption ihrer Person, *persona* und ihres Werks zu steuern versuchen und andererseits, wie diese Steuerungsversuche von Seiten der Literatur, Literaturkritik und Philologie erwidert werden. Werkpolitisches Kalkül lässt sich im Falle Stanišićs nun kaum übersehen: So erweisen sich, wie oben gezeigt wurde, Literaturkritik und -wissenschaft als wichtige Bezugspunkte für seine vielfältigen, textintern und -extern verfolgten Inszenierungsstrategien und seine Werkkonstitution.

Entsprechend der Kategorien Poetologie und Werkpolitik sind die in diesem Band versammelten Beiträge in zwei Sektionen geordnet. Diese Aufteilung impliziert jedoch keine strikte Trennung, verbinden doch einige der Beiträge poetologische mit werkpolitischen Überlegungen – wodurch das oben beschriebene Ineinandergreifen der Kategorien deutlich wird. Ziel aller Analysen ist es, Impulse zu einer weiteren Differenzierung der Forschungsdiskussion um den Autor, sein Œuvre und seine Rolle im literarischen Feld geben. Dabei behandeln sie Aspekte, die nicht nur für Stanišić und seine Texte, sondern für die Gegenwartsliteratur allgemein relevant sind. Entsprechend mag dieser Band auch als Ausgangspunkt dienen, um übergreifenden ästhetischen Praktiken im gegenwärtigen literarischen Feld nachzugehen.[19]

Zum Aufbau: Eröffnet wird der Band mit Andreas Platthaus’ Rede zur Verleihung des Schillerpreises der Stadt Marbach, der 2021 mit Stanišić als Preisträger zum ersten Mal an einen Schriftsteller geht. In seiner Rede spürt der Verfasser der Frage nach, inwiefern sich der Autor gemäß den Preisstatuten in Leben und/oder Wirken der Denktradition Friedrich Schillers verpflichtet zeigt und verweist hierbei auf Parallelen hinsichtlich der Vita, der Charakteristika des Schreibens und der Konzeption von Literatur der (auf den ersten Blick doch so unterschiedlichen) Autoren.

Der Laudatio folgen die Forschungsbeiträge in zwei Sektionen, von denen die erste poetologische Fragestellungen in den Blick nimmt: Niels Penke fokussiert

---

19 Vgl. hierzu ebenfalls bei De Gruyter erschienene Publikationen, die mit dem Blick auf andere Gegenwartsautoren ähnlichen Fragestellungen nachgehen. So der Band zur Poetologie der Romane Clemens Setz’ (Steinbrink 2022), zu Poetik, Werkpolitik und populärem Schreiben im Werk Daniel Kehlmanns (Lampart 2020) oder zum Konnex von Topografie und Poetologie bei Christian Kracht (Bronner und Weyand 2018).

die spannungsreiche Interferenz von ‚Literaturhaus-Literatur' und populärer Genre-Literatur im Werk Stanišićs. Untersucht wird, wie der Autor in seinen Texten auf Fantasy-Literatur und -Rollenspiel rekurriert respektive diese Traditionslinien für das eigene Schreiben produktiv macht. In den Fokus rücken hierbei zunächst die frühen, bisher kaum von der Forschung berücksichtigten Texte des Autors, um davon ausgehend das spätere literarische Schaffen auf Schreibverfahren der Fantasy sowie Reflexionen des Genres, seiner Motive, Topoi und Stereotype zu untersuchen.

Joscha Klüppel beleuchtet in seinem Beitrag die Rolle des im Werk Stanišićs allgegenwärtigen Topos des Todes. Aufgezeigt wird, inwiefern der Tod als Auslöser für das Erzählen fungiert und dieses somit (dem Scheherazade-Prinzip aus *1001 Nacht* folgend) als Geste des Widerstandes gegen das Sterben zu perspektivieren ist. Wie Klüppel zeigt, verbindet der Tod als werkübergreifender Topos verschiedene Texte Stanišićs miteinander: Im Rahmen einer intertextuellen Gegenüberstellung richtet der Beitrag seinen Fokus auf den Konnex von Tod und die für den Text zentralen, mythische Assoziationen weckenden Gewässer.

Als nächstes zeigt Paul Krauße, inwiefern die Herkunft des Protagonisten und Erzählers in Stanišićs Roman *Herkunft* (2019) als narrativ-konstruiertes Phänomen ausgestellt wird. Dafür wird zum einen die im Text stattfindende Auseinandersetzung mit den Emplotment-Prozessen der jugoslawischen und separatistischen Nationalerzählungen untersucht; zum anderen wird analysiert, wie der Erzähler sich mit dem eigenen dissonanten Erzählen gegen narrative Vereindeutigungstendenzen wendet. Gezeigt wird, wie das Auflösen erzählerischer Geschlossenheit sich den Einheitsfiktionen widersetzt und Herkunft so im Rahmen narrativer Pluralisierung als deutungsoffenes Phänomen erfahrbar wird.

Christian Struck analysiert Schreibstrategien und Strukturprinzipien in Stanišićs *Herkunft* und konzentriert sich hierbei zum einen auf die zahlreichen Verschiebungen und Leerstellen sowie zum anderen auf die Beiläufigkeit und die humoristische Leichtigkeit des Erzähltons. Die sich mit der Frage nach Herkunft verbindenden spielerischen Verweise auf die eigene Biografie, und das hierbei zu beobachtende Ineinander von Fakt und Fiktion fügen sich mit Effekten von Ehrlichkeit zusammen, die der Text nicht nur generiert, sondern, wie Struck aufzeigt, metareflexiv mitverhandelt.

Astrid Henning-Mohr widmet sich Stanišićs Kinderbuch *Hey, hey, hey, Taxi!,* das die Verfasserin in verschiedener Hinsicht als mehrsprachig versteht. Henning-Mohr arbeitet heraus, wie sich im Text durch eine Vielzahl erzählender Figuren eine multiperspektivische narrative Situation und damit eine Mehrstimmigkeit im besten Sinne ergibt. Darüber hinaus zeigt sie, wie mittels verschiedener spielerischer Techniken neue sprachliche Ausdrücke geformt

werden, die den deutschen Sprachschatz erweitern und somit ein ‚Mehr an Sprache' entstehen lassen. Mit seinen fantasievollen sprachlichen und narrativen Mitteln, so Henning-Mohr, zelebriert Stanišićs Text verschiedene Formen von Diversität bzw. unkonventionellen Identitätskonzepten.

Die zweite Sektion zum Aspekt der Werkpolitik eröffnet Amelie Meister und nimmt die Rolle des Fußballs für die Selbstinszenierung des Autors und dessen autofiktionales Werk in den Blick. Der Fußball, so die Argumentation, wirkt als strukturgebendes und sinnstiftendes Motiv im Rahmen der Selbstrepräsentation Stanišićs, mittels dem der Autor zudem seine Sichtbarkeit auch abseits des literarischen Felds erweitert. Auf literarischer Ebene erfüllt der Fußball ebenfalls maßgebliche Funktionen, so erfolgt etwa die Darstellung gesellschaftlicher Strukturen in Jugoslawien mit Rückgriff auf den Fußball als Metapher. Auch die problembehaftete Identitätsbestimmung der Protagonisten in *Herkunft* und in *Wie der Soldat das Grammofon repariert* sowie Besonderheiten in den dort dargestellten Vater-Sohn-Beziehungen werden anhand der Verhältnisse der Figuren zum Fußball anschaulich gemacht.

Katja Holwecks Beitrag interessiert sich für intertextuelle Schreibverfahren im Werk Stanišićs und verbindet sie mit Fragen von Autorschaftsinszenierung. Die intensive Bezugnahme auf die Heidelberger Romantik in *Herkunft* dient als Ausgangspunkt, von dem aus der produktive Umgang Stanišićs mit wirkmächtigen Prätexten und Autoren in den Fokus gerückt wird. Ergänzt wird so eine biografisierende Perspektive auf den Text um eine Analyse der literarischen Traditionslinien, an die der Autor anknüpft, sowie der Strategien, mittels derer sich Stanišić im literarischen Feld der Gegenwart positioniert und der eigenen Kanonisierung zuarbeitet.

Katharina Richter richtet den Blick auf Stanišićs rege Twitteraktivität. Fokussiert wird Twitter sowohl als digitale Bühne von Autorschaftsinszenierung wie auch als Medium der Vorveröffentlichung literarischer Texte und der Reflexion von Schreibprozessen. Am Beispiel der Tweets, die die Arbeit an *Herkunft* begleiten, zeigt Richter, wie die das Werk kennzeichnende autofiktionale Erzählweise im Rahmen eines Spiels mit Fakt und Fiktion in den sozialen Medien seine Fortsetzung findet und dadurch die erzählte Welt des Texts in einem transmedialen Kontext erweitert wird.

Sarah Alice Nienhaus analysiert in ihrem Beitrag die literaturwissenschaftliche und feuilletonistische Rezeption von *Herkunft* im Anschluss an die Auszeichnung des Texts mit dem Deutschen Buchpreis 2019. Nachgezeichnet werden die Hintergründe der Buchpreisverleihung und die Dynamiken rund um die Juryentscheidung, um davon ausgehend aufzuzeigen, wie diese in Verbindung mit Stanišićs skandalträchtiger Dankesrede zu einer vorwiegend biografisierenden

Auseinandersetzung mit dem prämierten Text führen. Argumentiert wird, dass dieser Fokus den Blick auf die Faktur des Textes verstellt. Exemplarisch deutlich macht die Verfasserin dies mit einer Analyse des versierten, jedoch von der professionellen Leser:innenschaft bisher kaum beachteten Einsatz von Genrereferenzen in *Herkunft*.

Auch Max Mayr interessiert sich für Saša Stanišićs Dankesrede zum Deutschen Buchpreis 2019 und perspektiviert sie als ein Medium epitextueller Autorschaftsinszenierung. Ausgehend von den Kontexten des Verleihungsrituals und der mit Stanišićs Auftritt verbundenen Kontroverse, analysiert der Beitrag die mit Stanišićs Rede einhergehenden Inszenierungs- und Positionierungsakte und fragt danach, welche Rückschlüsse jene auf die Dynamiken und Spannungsverhältnisse zwischen Autor, Werk und literarischem Feld zulassen. In den Blick rückt die Verschränkung einer ästhetisch-poetologischen und politisch-moralischen Standortbestimmung des Autors sowie die werkpolitische Dimension der Rede.

Den Abschluss des Bandes bildet eine Auswahlbibliografie der bisher vorliegenden Forschung zu Autor und Werk.

Alle Beiträge verbindet das Ziel, neue Perspektiven auf Stanišićs bekanntere und unbekanntere Werke und seine Autorpersona zu liefern. Dabei versteht sich dieser Sammelband als Anreiz zum Weiterlesen und Weiterforschen, gibt es doch (auch angesichts eines sich für den Band ergebenen Schwerpunkt auf Stanišićs jüngsten Text *Herkunft*) nach wie vor reichlich Bedarf an weiteren Analysen: Verwiesen sei auf Stanišićs Kolumnen und Essays, die Adaptionen seiner Texte für das Hörspiel und die Bühne, seine Poetikvorlesungen oder seine internationale Rezeption, um hier schlaglichtartig weitere, bisher weitgehend unbeachtete Forschungsgegenstände zu nennen. Nicht zuletzt wünscht sich dieser Band (und mit ihm seine Herausgeber- und Beiträger:innen) auch ein Weiterlesen und Weiterforschen mit Blick auf das Kommende: 2023 erscheint Stanišićs „erster Kinderroman“[20], darüber hinaus soll der Autor – *rumour has it* – an einem neuen Prosaprojekt,[21] nun für die erwachsene Leser:innenschaft, laborieren. Wir dürfen gespannt sein.

***

20 Mehr Informationen zu dem beim Carlsen-Verlag erscheinende Roman *Wolf* unter https://www.kinderbuch-couch.de/titel/5076-wolf/.

21 Aus diesem las der Autor Anfang 2022 im Rahmen einer Lesung seines Romans *Herkunft* am Nationaltheater Mannheim.

Der vorliegende Band dokumentiert einen im November 2021 an der Universität Mannheim veranstalteten Workshop zum Œuvre Saša Stanišićs. Wir danken den Personen und Institutionen, die jene Veranstaltung möglich gemacht haben: Dem Seminar für Deutsche Philologie, dem Promovierendenkonvent, der Graduiertenschule der Philosophischen Fakultät und der Absolvent:innen-Vereinigung „Absolventum" der Universität Mannheim sowie der Otto-Mann-Stiftung. Besonderer Dank gilt allen Beteiligten für ihre Teilnahme, die intensive Diskussion ihrer Lektüren und die Ausarbeitung ihrer Vorträge zu den hier versammelten Beiträgen. Ebenso bedanken wir uns herzlich bei Thomas Wortmann für seine kritische Lektüre, Astrid Henning-Mohr für die tatkräftige Unterstützung beim Lektorat, Stella Diedrich, Gabriela Rus und Marcus Böhm vom Verlag De Gruyter für die Betreuung des Bandes und Ansgar Lorenz für die Gestaltung des Covers.

Mannheim im Februar 2023
Katja Holweck und Amelie Meister

4 Literaturverzeichnis

4.1 Primärliteratur

Stanišić, Saša: „Instagrampost 29.11.2022a". https://www.instagram.com/p/CljVMhXM0rw/ (15.12.2022).

Stanišić, Saša: „Experiment: Abitur über meinen Roman *Vor dem Fest*". *Zeitschrift für Germanistik* 32.1 (2022b): 198–204.

Stanišić, Saša: „Tweet 03.11.21". https://twitter.com/sasa_s/status/1455910350591860738 (25.11.2021).

Stanišić, Saša: „Tweet 25.06.19a". https://www.thebestsocial.media/de/schriftsteller-mogelt-sich-ins-deutsch-abitur-analysiert-sein-eigenes-buch-und-erhaelt-13-punkte/ (15.12.2022).

Stanišić, Saša: „Abrechnung mit Nobelpreisträger Handke. Die Wut-Dankesrede von Buchpreis-Gewinner Stanišić im Wortlaut". *Hessenschau* (15.10.2019b). https://www.hessenschau.de/kultur/buchmesse/buecher-autoren/die-wut-dankesrede-von-buch preis-gewinner-stanii-im-wortlaut,stanisic-rede-100.html (15.12.2022).

Stanišić, Saša: „SZ-Gespräch mit Saša Stanišić. ‚Manche Dinge würde ich lieber vergessen.'" (14.06.2019c) https://www.goethe.de/ins/kr/de/kul/lit/sct/sst/21635544.html (15.12.2022).

Stanišić, Saša im Interview mit Sibel Kara: „Ich schreibe auf Deutsch – das ist so selbstverständlich, dass es fast banal wirkt". (18.02.2010). https://heimatkunde.boell.de/de/2010/02/18/ich-schreibe-auf-deutsch-das-ist-so-selbstverstaendlich-dass-es-fast-banal-wirkt (15.12.2022).

Stanišić, Saša: „Wie ihr uns seht. Über drei Mythen vom Schreiben der Migranten“. *Eingezogen in die Sprache, angekommen in der Literatur.* Hg. Uwe Pörksen und Bernd Busch. Göttingen: Wallstein 2008. 104–109.

Trojanow, Ilija und José F.A. Oliver: „Ade, Chamisso-Preis?“ *FAZ* (21.09.2016). https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/debatten/kritik-an-bosch-stiftung-ade-chamisso-preis-14443175.html (15.12.2022).

Trojanow, Ilija: *Migration als Heimat* (25.11.2009). https://www.dichterlesen.net/veranstaltungen/detail/migration-als-heimat-2195/ (15.12.2022).

4.2 Forschungsliteratur

Andre, Thomas: „Bestseller-Autor schreibt heimlich Hamburger Deutsch-Abi mit“. *Hamburger Abendblatt* (26.06.2019). https://www.abendblatt.de/kultur-live/article226293163/Sasa-Stanisic-Deutsch-Abi-Abitur-inkognito-Betrug-BSB-Pruefung-Vor-dem-Fest-Bestseller.html (15.12.2022).

Arnaudova, Svetlana: „Versprachlichung von Flucht und Ausgrenzung im Roman *Wie der Soldat das Grammofon* repariert von Saša Stanišić“. *Niemandsbuchten und Schutzbefohlene*. Hg. Thomas Hardtke, Johannes Kleine und Charlton Payne. Göttingen: V&R unipress, 2017. 157–175.

Arnaudova, Svetlana: „Vergangenheitsbewältigung und Identitätskonstruktion im Roman von Saša Stanišić *Wie der Soldat das Grammofon repariert*“. *Auswanderung und Identität. Erfahrungen von Exil, Flucht und Migration in der deutschsprachigen Literatur*. Hg. Christel Baltes-Löhr, Beate Petra Kory und Gabriela Sandor. Bielefeld: transcript, 2019. 39–54.

Arnaudova, Svetlana: „Von der Relevanz soziologischer Erkenntnisse für die literarische Interpretation von Werken der Migrationsliteratur: Saša Stanišićs Roman *Herkunft*“. *Studia Philologica Universitatis Velikotarnovensis* 39.3 (2020): 115–126.

Bajohr, Hannes und Annette Gilbert (Hg.): *Digitale Literatur II*. München: edition text + kritik, 2021.

Bartl, Andrea, Martin Kraus und Kathrin Wimmer (Hg.): *Skandalautoren. Zu repräsentativen Mustern literarischer Provokation und Aufsehen erregender Autorinszenierung*. 2 Bde., Würzburg: Königshausen & Neumann, 2014.

Biller Maxim: „Gegenwartsliteratur: Letzte Ausfahrt Uckermark“. *Zeit* (20.02.2014). https://www.zeit.de/2014/09/deutsche-gegenwartsliteratur-maxim-biller (15.12.2022).

Boy, Alina, Vanessa Höving und Katja Holweck (Hg.): *Vexierbilder. Autor:inneninszenierung vom 19. Jahrhundert bis zur Gegenwart.* München: Fink, 2021.

Bronner, Stefan and Björn Weyand (Hg.): *Christian Krachts Weltliteratur: Eine Topographie*. Berlin und Boston: De Gruyter, 2018.

Brokoff, Jürgen: „Handke als serbischer Nationalist: Ich sehe was, was ihr nicht fasst.“ *FAZ* (15.07.2010). https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/autoren/peter-handke-als-serbischer-nationalist-ich-sehe-was-was-ihr-nicht-fasst-1597025.html (15.12.2022).

Dannecker, Wiebke: „‚(V)on keinem Leiden mehr etwas wissen, von keiner Flucht‘: Nicht-Wissen als Moment der Ordnungsreflexion in Flucht-Narrativen der Gegenwart von Erpenbeck, Stanišić und Jelinek“. *Die Kunst der Ordnung. Standortbestimmungen gegenwärtigen Erzählens.* Hg. Antje Arnold und dies. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2017. 49–73.

Dotzauer, Gregor: „Literarischer Streich: Saša Stanišić schreibt heimlich Abi über seinen eigenen Roman“. *Tagesspiegel* (29.06.2019). https://www.tagesspiegel.de/kultur/sasa-stanisic-schreibt-heimlich-abi-uber-seinen-eigenen-roman-6601153.html (15.12.2022).

El Hissy, Maha: „‚Die Abschweifung ist Modus meines Schreibens‘. Narrative und politische Abenteuer in Saša Stanišics *Herkunft* (2019)“. *Zeitschrift für Kulturwissenschaften* 2 (2020): 143–154.

Fischer, Alexander M.: *Posierende Poeten. Autorinszenierungen vom 18. bis zum 21. Jahrhundert*. Heidelberg: Winter, 2015.

Finzi, Daniela: „Wie der Krieg erzählt wird, wie der Krieg gelesen wird. *Wie der Soldat das Grammofon repariert* von Saša Stanišić.“ *Gedächtnis, Identität, Differenz – Zur kulturellen Konstruktion des südosteuropäischen Raums und ihr deutschsprachiger Kontext*. Hg. Marijan Bobinac und Wolfgang Müller-Funk. Tübingen und Basel: Francke, 2008. 245–254.

Finzi, Daniela: *Unterwegs zum Anderen? Literarische Er-Fahrungen der kriegerischen Auflösung Jugoslawiens aus deutschsprachiger Perspektive*. Tübingen: Francke, 2013. 235–251.

Gisi, Marco Lucas, Urs Meyer und Reto Sorg (Hg.): *Medien der Autorschaft. Formen literarischer (Selbst)-Inszenierung von Brief und Tagebuch bis Fotografie und Interview*. München: Fink, 2013.

Grimm, Gunter E. und Christian Schärf (Hg.): *Schriftsteller-Inszenierungen*. Bielefeld: Aisthesis, 2008.

Hartmann, Tina: „Deutsch als Literaturheimat. Warum Literatur multilingualer Autorinnen und Autoren einfach deutsche Literatur ist“. *Discourses on Nations and Identities*. Hg. Daniel Syrovy. Berlin und Boston: De Gruyter, 2021. 355–370.

Hoffmann, Christina und Johanna Öttl: *Digitalität und literarische Netz-Werke*. Wien und Berlin: Turia + Kant, 2017.

Hörisch, Jochen: *Die Wut des Verstehens. Zur Kritik der Hermeneutik*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2009.

Joachimsthaler, Jürgen: „Interkulturalität, Transkulturalität, X-Kulturalität? Eine notwendige Begriffsklärung mit Hilfe der Literatur, insbesondere der Romane von Saša Stanišić“. *Transkulturalität/Interkulturalität. Konzepte, Methoden, Anwendungen*. Hg. Martina Engelbrecht und Gabriela Ociepa. Berlin: Peter Lang, 2021. 221–242.

John-Wenndorf, Carolin: *Der öffentliche Autor. Über die Selbstinszenierung von Schriftstellern*. Bielefeld: transcript, 2014.

Jürgensen, Christoph und Gerhard Kaiser: *Schriftstellerische Inszenierungspraktiken – Typologie und Geschichte*. Heidelberg: Winter, 2011.

Karnatz, Ella Margaretha: *Autorschaft, Genres und digitale Medien. Sibylle Berg, Markus Heitz, Cornelia Funke und Michael Köhlmeier im literarischen Feld der Gegenwart (2010–2020)*. Bielefeld: transcript, 2023 [in Vorbereitung].

Kreuzmair, Elias, Magdalena Pflock und Eckhard Schumacher: *Feeds, Tweets & Timelines. Schreibweisen der Gegenwart in Sozialen Medien*. Bielefeld: transcript, 2022.

Kreuzmair, Elias und Eckhard Schumacher: *Literatur nach der Digitalisierung. Zeitkonzepte und Gegenwartsdiagnosen*. Berlin und Boston: De Gruyter, 2022.

Künzel, Christine und Jörg Schönert (Hg.): *Autorinszenierungen. Autorschaft und literarisches Werk im Kontext der Medien*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2007.

Kyora, Sabine (Hg.): *Subjektform Autor. Autorschaftsinszenierungen als Praktiken der Subjektivierung*. Bielefeld: transcript, 2014.

Laferl, Christopher F. und Anja Tippner (Hg.): *Künstlerinszenierungen: Performatives Selbst und biographische Narration im 20. und 21. Jahrhundert*. Bielefeld: transcript, 2014.

Lampart, Fabian, Michael Navratil, Iuditha Balint, Natalie Moser und Anna-Marie Humbert (Hg.): *Daniel Kehlmann und die Gegenwartsliteratur. Dialogische Poetik, Werkpolitik und Populäres Schreiben*. Berlin und Boston: De Gruyter, 2020.

Lange, Katrin und Nora Zapf: *Screenshots: Literatur im Netz*. München: edition text + kritik, 2019.

Mangold, Ijoma: „Die Deutschen überholen". *ZEIT ONLINE* (14.10.2019). https://www.zeit.de/2019/12/herkunft-sasa-stanisic-roman-autobiografie (15.12.2022).

Martus, Steffen: *Werkpolitik. Zur Literaturgeschichte kritischer Kommunikation vom 17. bis ins 20. Jahrhunder mit Studien zu Klopstock, Tieck, Goethe und George*. Berlin und New York: De Gruyter, 2007.

Neuhaus, Stefan und Immanuel Nover: „Einleitung: Aushandlungen des Politischen in der Gegenwartsliteratur". *Das Politische in der Literatur der Gegenwart*. Hg. dies. Berlin: De Gruyter, 2019. 3–18.

Osborne, Dora: „‚Irgendwie wird es gehen': Trauma, Survival, and Creativity in Saša Stanišić's *Vor dem Fest*". *German Life and Letters* 72.4 (2019): 469–483.

o. V.: „‚Ich bin ein Teil der deutschen Literatur, so deutsch wie Kafka'. Ist Fremd-Sein ein Problem, ein Thema oder ein Markt-Vorteil? Vier nicht ganz deutsche Autoren – Terézia Mora, Imran Ayata, Wladimir Kaminer und Navid Kermani – im ‚Literaturen'-Gespräch". https://www.cicero.de/ich-bin-ein-teil-der-deutschen-literatur-so-deutschwie-kafka/45292 (21.11.2017).

o. V.: „Aufruf von Intellektuellen. ‚Helfen wir der Ukraine, diesen Kriegswinter zu überstehen'". *Spiegel Online* (16.11.2022). https://www.spiegel.de/politik/deutschland/aufruf-von-70-intellektuellen-helfen-wir-der-ukraine-diesen-kriegswinter-zu-ueberstehen-a-bb30f0bd-4455-452f-8488-c6f09bcc879e (13.02.2023).

Pabis, Ezter: „Nach und jenseits der ‚Chamisso-Literatur'. Herausforderungen und Perspektiven der Erforschung deutschsprachiger Gegenwartsliteraturen im Kontext aktueller Migrationsphänomene". *Zeitschrift für interkulturelle Germanistik* 9.2 (2018): 191–209.

Preljevic, Vahidin und Clemens Ruthner (Hg.): *Peter Handkes Jugoslawienkomplex. Eine kritische Bestandsaufnahme nach dem Nobelpreis*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2022.

Platthaus, Andreas: „Heute Nacht ist die rechte Zeit für Tapferkeit". *FAZ* (08.03.2014): L3.

Sahner, Simon: „Live-Archive und fluide Paratexte – Twitter als inszenierbares Notizbuch für Schriftsteller*innen". *Schreiben, Text, Autorschaft II: Zur Narration und Störung von Lebens- und Schreibprozessen*. Hg. Carsten Gansel, Katrin Lehnen und Vadim Oswalt. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2021. 87–103.

Schaffrick, Matthias und Marcus Willand (Hg.): *Theorien und Praktiken der Autorschaft*. Berlin und Boston: De Gruyter, 2015.

Schütte, Andrea: „Ballistik. Grenzverhältnisse in Saša Stanišićs *Wie der Soldat das Grammofon repariert*". *Grenzen im Raum – Grenzen in der Literatur*. Hg. Eva Geulen und Stephan Kraft. *Sonderband der Zeitschrift für deutsche Philologie* 129 (2010): 221–235.

Schütte, Andrea: „Krieg und Slapstick: Kontrolle und Kontrollverlust in der literarischen Darstellung des Bosnienkrieges". *Repräsentationen des Krieges. Emotionalisierungsstrategien in der Literatur und den audiovisuellen Medien vom 18. bis zum 21. Jahrhundert*. Hg. Jan Süselbeck, Klaus Theweleit und Mikkel Bruun Zangenberg. Göttingen: Wallstein, 2012. 275–293.

Soboczynski, Adam: „‚Es geht nicht darum, wer Recht hat'. Gespräch mit Thea Dorn, Juli Zeh und Daniel Kehlmann". *ZEIT ONLINE* (29.04.2021). https://www.zeit.de/2021/18/corona-politik-juli-zeh-thea-dorn-daniel-kehlmann (13.02.2023).

Steinberg-Grönhof, Ruth: „Zugehörigkeit, Autorschaft und die Debatte um eine ‚Migrationsliteratur'. Saša Stanišić und Olga Grjasnowa im literarischen Feld Deutschlands". *Transkulturelle Mehrfachzugehörigkeit als kulturhistorisches Phänomen*. Hg. Dagmar Freist, Sabine Kyora und Melanie Unseld. Bielefeld: transcript, 2019.

Steinbrink, Gesa: *Magie und Metapher bei Clemens J. Setz: Poetologie seiner Romane aus kognitionsästhetischer Perspektive*. Berlin und Boston: De Gruyter, 2022.

Stiftung Buchkultur und Leseförderung des Börsenvereins des Deutschen Buchhandels: *Begründung der Jury 2019*. https://www.deutscher-buchpreis.de/archiv/autor/134-stanisic (15.12.2022).

Uca, Didem: „‚Grissgott' meets ‚Kung Fu': Multilingualism, Humor, and Trauma in Saša Stanišić's *Wie der Soldat das Grammofon repariert* (2006)". *Symposium* 73.3 (2019): 185–201.

Vodermair, Ricarda Julia: *Virtuelle Autobiographien: Konstruktion und Inszenierung in Weblogs und Social Media*. Bielefeld: transcript, 2023.

Andreas Platthaus

Verleihung des Schillerpreises der Stadt Marbach am Neckar 2021

Laudatio

Alles beginnt der Deutsche mit Feierlichkeit, und so zieht auch / Dieser Preisvergabe blasend ein Spielmann voran. Dementsprechend – und natürlich mit Schiller, konkret seinen Xenien, sprechend, meine sehr verehrten Damen und Herren – sind alle Prominenten hier im Saal bereits begrüßt, beweihräuchert, beklatscht. Ich kann mich deshalb auf meine eigentliche Pflicht beschränken und muss keine großen Präliminarien mehr machen. Von nun an wird hemmungslos gelobt. Doch gestatten Sie mir vorab noch eine Warnung: Liebe Bewohner von Marbach, posthume Mitbürger Schillers und als städtische Steuerpflichtige Mitfinanziers dieses wunderbaren Preises – Sie müssen jetzt sehr stark sein! Da hat die Jury zum ersten Mal, wie vorab betont worden ist, einen Schriftsteller zum Preisträger bestimmt, und dann wählt sie einen aus, in dessen Gesamtwerk Schiller nur ein einziges Mal erwähnt wird – ganz im Gegensatz etwa zu Franz Kafka, Hans Fallada oder gar Schillers Zeitgenossen Joseph von Eichendorff, deren Einflüsse auf Saša Stanišić in seinem letzten, mit dem Deutschen Buchpreis ausgezeichneten Werk *Herkunft* jeweils mehrfach Erwähnung finden. Im Falle Eichendorffs sogar unter Hinzufügung zahlreicher Zitate aus dessen lyrischem Schaffen: dem Bekannten à la „In einem kühlen Grunde, da geht ein Mühlenrad" oder „Sagt, wo meine Heimat liegt" (eine Verszeile, die für das Selbstverständnis von Saša Stanišić große Bedeutung besitzt; ich komme darauf zurück), aber auch dem eher Unbekannten, das sich dann so liest: „Zwischen Akten, dunkeln Wänden / Bannt mich, Freiheitsbegehrenden, / Nun des Lebens strenge Pflicht, / Und aus Schränken, Aktenschichten / Lachen mir die beleidigten / Musen in das Angesicht."

Stanišić nennt diese Zeilen „kauzig", und er schreibt dazu: „Es rührt mich, dass Eichendorff Beamter war, in Amtsstuben Insekten jagte, die über seinen Tisch krabbelten, aber dieses Fernweh in sich trug." Nun denn, enttäuschtes Fernweh, das hätte er auch, und echte Kauzigkeit, die hätte er sogar besser beim Dichter Schiller finden können, etwa in dessen im Loschwitzer Hause des Freundes und Förderers Christian Gottfried Körner verfasster „Bittschrift" aus dem Jahr 1785, entstanden anlässlich einer vergeblichen schriftstellerischen Bemühung und „gegeben", so die Widmung an Körner, „in einem jammervollen

Open Access. © 2023 bei den Autorinnen und Autoren, publiziert von De Gruyter. CC BY Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.
https://doi.org/10.1515/9783110787436-002

Lager ohnweit dem Keller“, offenbar in großer Kälte und unter akustischer Behelligung:

Dumm ist mein Kopf und schwer wie Blei,
Die Tobaksdose ledig,
Mein Magen leer – der Himmel sei
Dem Trauerspiele gnädig.

Ich kratze mit dem Federkiel
Auf den gewalkten Lumpen;
Wer kann Empfindung und Gefühl
Aus hohlem Herzen pumpen?

Feur soll ich gießen auf Papier
Mit *angefrornem* Finger? – –
O Phöbus, hassest du Geschmier,
So wärm auch deine Sänger.

Die Wäsche klatscht vor meiner Tür,
Es schart die Küchenzofe –
Und mich – mich ruft das Flügeltier
Nach König Philipps Hofe. […]

Schon ruft das schöne Weib Triumph,
Schon hör ich – Tod und Hölle!
Was hör ich? – einen nassen Strumpf
Geworfen in die Welle.

Und weg ist Traum und Feerei,
Prinzessin, Gott befohlen!
Der Teufel soll die Dichterei
beim Hemderwaschen holen.

Sag selbst, Saša, hat je ein deutscher Lyriker phantasievoller über die Unbilden seiner Profession gejammert? Doch was machst du? Zitierst den ollen Eichendorff und hast für Schiller eben nur die eine erwähnte Reverenz übrig, zu finden ziemlich am Ende deines deutschen Heimatromans *Vor dem Fest*. Da heißt es über eine Moderatorin des Regionalfernsehens, deren Horoskope sich großer Zuschauerbeliebtheit erfreuen und die im brandenburgischen Fürstenfelde, dem Schauplatz des Buchs, live von dem im Romantitel beschworenen Fest auf Sendung gegangen ist: „Sie schloss das Horoskop diesmal mit Schiller: ‚Wer sich über die Wirklichkeit nicht hinauswagt, der wird die Wahrheit nie erobern.‘“

Belesene Britta Hansen (so heißt die Dame)! Sie kennt ihre Klassiker und weiß von ihnen auch das wahrhaft Klassische zu memorieren, in diesem Fall den Schlusssatz des zehnten Briefs aus *Über die ästhetische Erziehung des Menschen*, Schillers Kant-Exegese von 1794, erschienen im Folgejahr in den *Horen*. Klar, so etwas klingt besser als das Eingeständnis der „Bittschrift", mit dem eigenen Schreiben zum Opfer der Kälte und des Lärms eines Waschweibs geworden zu sein. Hier, zehn Jahre später in den *Horen*, ist Schiller schon ganz Olympier geworden, den Bedrängnissen früherer Zeiten entwachsen und von seinem Gönner, dem Prinzen von Augustenburg, aktuell großzügig alimentiert. Geld verdirbt zwar nicht den Charakter, aber offenbar bisweilen den Humor, also möge Saša Stanišić dankbar dafür sein, dass die Dotierung des Marbacher Schillerpreises mit zehntausend Euro zwar erfreulich, aber doch etwas niedriger ausfällt als die des Deutschen Buchpreises, den unser Gewinner indes einkassiert hat, ohne darüber seinen Witz einzubüßen. Beleg dafür seien seine jüngsten Werke, beides erst in diesem Jahr erschienene Bilderbücher: *Hey, hey, hey, Taxi!* und *Panda-Pand – Wie die Pandas einmal Musik zum Frühstück hatten*, die Saša Stanišić nun nicht nur zum ersten schillerpreisgekrönten Schriftsteller machen, sondern auch gleich noch zum ersten Kinderbuchautor in der Reihe der seit 1959 von Marbach Geehrten.

Um sich hier einzureihen, hat Saša Stanišić gemäß den Statuten des Preises „in Leben oder Wirken der Denktradition Friedrich Schillers verpflichtet" zu sein. Warum so bescheiden, warum „oder"? Für Stanišić trifft beides zu. Zunächst zum Biografischen. 1992 kam er als Vierzehnjähriger aus Bosnien nach Deutschland, als Kriegsflüchtling mit seinen Eltern, und die Anfangszeit, *Herkunft* beschreibt das, war hart. Herausgearbeitet aus dem Elend hat er sich wie Schiller durch die Sprache und das Glück eines ihm eröffneten Bildungsweges, aber das Überwinden der frühen Bedrängnis hat die Liebe zu deren Schauplätzen nicht beeinträchtigt – so wie es Schiller trotz seiner frühen Flucht später immer wieder nach Schwaben zurückzog, so ist auch Bosnien und ganz konkret Stanišićs Geburts- und Kindheitsstadt Višegrad weiterhin ein fester Bezugspunkt seiner deutschen Existenz und dessen, was darin lange im Mittelpunkt stand. „Es kommt mir vor", heißt es in *Herkunft*, „als stünde ich in einer Schuld, die ich mit Geschichten begleichen muss. Es kommt mir vor, als meinten meine Geschichten diese Stadt sogar dann, wenn ich nicht über sie schreiben will."

Diese ungebrochene Identifikation mit Višegrad, der in den jugoslawischen Teilungskriegen so gebeutelten Stadt, liegt auch Stanišićs aufsehenerregendster politischer Stellungnahme zugrunde: seiner spontanen Dankesrede bei der Verleihung des schon erwähnten Deutschen Buchpreises, in der er die wenige

Tage zuvor bekanntgegebene Vergabe des Literaturnobelpreises an Peter Handke kritisierte. Er sagte damals:

> In seinem Text über meine Heimatstadt Višegrad beschreibt Handke unter anderem Milizen, ‚ein paar Barfüßler', die nicht die Verbrechen begangen haben können, die sie begangen haben. [...] Er schreibt, dass es unmöglich sei, dass diese Verbrechen geschehen konnten. Sie sind aber geschehen. Die Leichen wurden in die Drina geworfen. Über sie, die Opfer, hat der badende Handke-Erzähler diese Zeile parat: „Kein Wasser, siehe die Wasserleichengeschichten, in den Mund kommen lassen"

Und Stanišić kommentiert diesen Zynismus: „Das ist komisch, finde ich. Dass man die Wirklichkeit, in der man behauptet, Gerechtigkeit für jemanden zu suchen, so zurechtlegt, dass dort nur noch Lüge besteht. Das soll Literatur eigentlich nicht." Damals hörte niemand das Echo des Schiller-Zitats aus „Vor dem Fest", das ja auch schon einer Lügnerin, einer Horoskopstellerin, in den Mund gelegt worden war: „Wer sich über die Wirklichkeit nicht hinauswagt, der wird die Wahrheit nie erobern." Handke wagte sich über die Wirklichkeit nun wahrlich hinaus, aber er erlangte die Wahrheit nicht.

Schiller hat damit natürlich nicht eine solche Wirklichkeitsbeugung gemeint; seine Rede vom „über die Wirklichkeit hinauswagen" verweist aufs Transzendente. Aber die idealistische Weltanschauung, der Schiller anhing, birgt das Risiko des richtigen Lebens im falschen, das Adorno für unmöglich erklärte – moralisch verstanden, nicht praktisch, aber „richtig" und „falsch" waren für ihn moralische Kategorien. Schon Schiller hat so etwas selbst erlebt, als seine Hoffnung auf die Französische Revolution durch deren Degeneration zur *terreur* enttäuscht worden war. Daraus entstand zum Finale des achtzehnten Jahrhunderts das berühmteste aller Schiller-Gedichte, „Das Lied von der Glocke", in dem kurz vor dessen Finale zu lesen ist:

> Freiheit und Gleichheit! hört man schallen,
> Der ruhge Bürger greift zur Wehr,
> Die Straßen füllen sich, die Hallen,
> Und Würgerbanden ziehn umher,
> Da werden Weiber zu Hyänen
> Und treiben mit Entsetzen Scherz,
> Noch zuckend, mit des Panthers Zähnen,
> Zerreißen sie des Feindes Herz.
> Nichts Heiliges ist mehr, es lösen
> Sich alle Bande frommer Scheu,
> Der Gute räumt den Platz dem Bösen,
> Und alle Laster walten frei.
> Gefährlich ist's, den Leu zu wecken,
> Verderblich ist des Tigers Zahn,

Jedoch der schrecklichste der Schrecken,
Das ist der Mensch in seinem Wahn.
Weh denen, die dem Ewigblinden
Des Lichtes Himmelsfackel leihn!
Sie strahlt ihm nicht, sie kann nur zünden
Und äschert Stadt und Länder ein.

Ein wahres Spruchweisheitsgewitter, und doch sind die meisten dieser uns allen vertrauten zauberhaften Zitate daraus heute ihres damaligen Enttäuschungskontextes, einer politischen Entzauberung, entkleidet. Das ist bei Saša Stanišićs Texten anders; wir alle kennen noch den Schrecken, dem sie entwachsen sind, aber sie taugen schon deshalb nicht zur populären Phrase, weil für ihren Verfasser eine von ihm selbst in *Vor dem Fest* aufgestellte Maxime gilt: „Auf was du dich nicht verlassen kannst, damit bau keine Redewendungen." Worauf sich Stanišić indes verlassen kann, das ist die Skepsis, die ihm der reale Zerfall seines jugoslawischen Ideals eingeflößt hat. „Ich verstehe so vieles nicht", steht in *Herkunft*.

Nicht, wie das Knie funktioniert. Ernsthaft religiöse Menschen so wenig wie Menschen, die Geld und Hoffnung in Magie, Wettbüros, Globuli oder Hellseherei setzen. Ich verstehe das Beharren auf dem Prinzip der Nation nicht und Menschen, die süßes Popcorn mögen. Ich verstehe nicht, dass Herkunft Eigenschaften mit sich bringen soll, und verstehe nicht, dass manche bereit sind, in ihrem Namen in Schlachten zu ziehen. Ich verstehe Menschen nicht, die glauben, an zwei Orten gleichzeitig sein zu können (falls das aber wirklich jemand kann, möchte ich es sehr gerne lernen). Ich wäre am liebsten in zwei Zeiten zugleich. Meinen Sohn frage ich gern nach seinen liebsten Dingen. „Lila ist meine Lieblingsfarbe", sagte er neulich. „Und deine auch." Das verstehe ich.

Und wir verstehen jetzt, wie die Wahl der Umschlagfarbe von *Hey, hey, hey, Taxi*, dem Bilderbuch, das Saša Stanišić für seinen Sohn Nikolai (und mit ihm) erzählt hat, zustande gekommen ist.

Schiller andererseits hätte wohl kein Verständnis dafür, dass Saša Stanišić da manches nicht versteht. Über die Desillusionierung der Französischen Revolution wurde Schiller zum deutschen Patrioten, starb aber viel zu früh, als dass er diese Überzeugung auch noch auf dem Prüfstand erlebt hätte – und mutmaßlich dann ebenso tief enttäuscht worden wäre wie andere deutsche Patrioten. Im „Reiterlied" aus *Wallensteins Lager* dichtete er die Schlussstrophe:

Drum frisch, Kameraden, den Rappen gezäumt,
Die Brust im Gefechte gelüftet!
Die Jugend brauset, das Leben schäumt,
Frisch auf! eh der Geist noch verdüftet.
Und setzet ihr nicht das Leben ein,
Nie wird euch das Leben gewonnen sein.

Auch dieser letzte Vers wird meistens außerhalb seines Kontextes zitiert.

Für solches Pathos wiederum, das haben wir eben gehört, hat Saša Stanišić nichts übrig. Und doch liest sich jenes unvergessliche, auch unvergesslich schreckliche Kapitel seines 2006 erschienenen Debütromans *Wie der Soldat das Grammofon repariert*, das davon berichtet, wie serbische Miliz 1992 in das Hochhaus eindringt, in dem der mit Stanišić gleichalte Ich-Erzähler lebt, wie eine moderne Version von *Wallensteins Lager*: im gewissenlosen Überschwang der Siegesgewissen. Diese Schilderung hat eine Anschaulichkeit des Abscheulichen, auf die Schiller stolz gewesen wäre. Und sie resultiert aus unmittelbarer Anschauung, wie wir dreizehn Jahre nach dem Erscheinen von Stanišićs Erstling erfuhren, als in *Herkunft* die Erinnerung an einen flüchtigen Bekannten des Vaters aus Višegrad zu lesen war: „Ein Jahr später stürmt Kosta mit den ‚Weißen Adlern' in das Gebäude, in dessen Keller wir uns versteckt halten. Er wird an Ort und Stelle literarische Fiktion. Tarnfarben an den Wangen und wie ruhig er sagt, dass er Hunger hat, während die Kinder um ihn wimmern. ‚Ich hab Hunger, was gibt's?'" Dieses „Was gibt's?" steht am Beginn des Kellerkapitels aus *Wie der Soldat das Grammofon repariert*. Die Fiktionalisierung des Milizionärs ist ein Bannzauber, aber einer, der nur dreizehn Jahre gehalten hat. Wovon Saša Stanišić erzählt, ist auch, dass man mit der Literatur dem eigenen Leben nicht davonlaufen kann. Mit *Herkunft* hat er sich der eigenen Vergangenheit gestellt; dieses Buch ist denn auch nicht als Roman ausgewiesen.

Schiller hat bekanntlich gar keine Romane geschrieben. Er war ja auch kein Romantiker, wie es Saša Stanišić unbezweifelbar ist. Nicht nur der Sympathie für Eichendorff wegen, dem er zugestanden hat: „Romantische Dichter dürfen etwas traurig sein, dann können sie besser schreiben." Das ist ein verkapptes Selbstporträt, denn bei allem Witz von Stanišić liegt seinem literarischen Schaffen auch Traurigkeit zugrunde, am deutlichsten spürbar wieder im autobiografischen *Herkunft*, das vor dem Hintergrund des gesundheitlichen Verfalls seiner in Višegrad verbliebenen Großmutter ein großes Belebungsprogramm betreibt, das sich mit dem drohenden Verlust nicht abfinden will. Das die Kraft der Literatur gegen die Wirklichkeit setzt. Sie erinnern sich: „Wer sich über die Wirklichkeit nicht hinauswagt …" Aber noch im Buch selbst steht die bittere Wahrheit: Am 29. Oktober 2018, während der Niederschrift, ist die Großmutter

gestorben, und die traurige Nachricht ist in den Text montiert. Ergreifender kann man nicht schreiben. Wobei Stanišić an anderer Stelle einmal zugibt, dass Literatur „ein schwacher Kitt“ sei, obwohl sie ihm die Integration in Deutschland ermöglicht hat. Aber eben nur ihm: „Ich habe mich mehr um mich selbst gekümmert als um Familie und ihren Zusammenhalt. Ich schiebe nicht dem Krieg und der Entfernung die Schuld zu für meine Entfremdung von meiner Familie. Ich schiebe Geschichten als Übersprungshandlungen zwischen uns.“ Verbindend werden sie erst, als die Familiengeschichte selbst in die Geschichten einzieht, als diese also nicht mehr Fiktion sind.

Diese Entwicklung ist konsequent aus dem eigenen Erleben gearbeitet: der Flucht aus Bosnien, der beschlossenen Abschiebung der Eltern aus Deutschland im Jahr 1998, der eigenen Duldung als hoffnungsvoller Schriftsteller, dem tatsächlichen späteren literarischen Erfolg, der Annahme der deutschen Staatsbürgerschaft 2008, glücklicher Partnerschaft und der Geburt des Sohnes und dann der einschneidenden Erfahrung der Rückkehr all des für bewältigt Gehaltenen im Jahr 2015, zum Zeitpunkt der großen Migrationsbewegungen. Damals, nach dem Abschluss von *Vor dem Fest* und drei Monate vor dem Manuskriptabgabetermin für seinen Erzählungsband *Fallensteller*, hatte Saša Stanišić mir geschrieben:

> Ich tue mich momentan immens schwer mit den Stoffen, aus anderen Gründen als bisher. Diesmal macht mir die Realität zu schaffen, es ist nicht einfach für mich, an andere Geschichten zu denken als an die Fluchtgeschichten dieser gebeutelten Menschen auf ihren Leidenswegen durch Europa. Ich weiß, dass auch andere Geschichten erzählt werden müssen, gerade auch optimistische, allein, es fällt mir nicht leicht, sie vor der Wirklichkeit ehrlich zu rechtfertigen, wenn doch jetzt eher konkretes Helfen notwendig ist, vor Ort sein, Menschen aus dem Wasser holen, oder zumindest warme Suppe kochen, was ich ja gleichzeitig auch tue, aber immer mit dem Gefühl: Es ist zu wenig. Natürlich könnte ich auch darüber schreiben, dafür aber finde ich in der Sprache (noch) nicht die nötige Kraft, angesichts der viel zu kraftvollen Bilder von Tod und Verderben auf der einen und Hass und Ignoranz auf der anderen Seite. Noch scheint mir die Fiktion das geeignete Mittel dazu zu sein, die Welt in Sprache zu fassen, [aber] jedes Erfinden wirkt wie Hohn angesichts der absoluten Unerfindbarkeit der Schicksale dieser Vertriebenen und Verlorenen. Es sind noch drei Monate, vielleicht fällt mir auch ein, wie ich das Unwohlsein über das Geschichtenschreiben in einer Geschichte erzählen kann.

Es fiel ihm nicht rechtzeitig ein für *Fallensteller,* aber die Geschichte von der Unmöglichkeit des Geschichtenerzählens ist dann das Buch *Herkunft* geworden – die beste Geschichte, die Saša Stanišić bisher erzählt hat.

Und die schillerndste. Was nicht notwendig meint: die schillerischste. Aber wenn ich den Namensgeber dieses Preises einmal bewusst leicht missverstehen will, dann kann ich mit Blick auf Saša Stanišićs Buch *Herkunft* von 2019 und mit

Schillers Worten an die Zuhörer seiner Jenenser Antrittsvorlesung von 1789 unter Hinzufügung dreier winziger Buchstaben heute zu Ihnen sagen:

> Furchtbar und weit umfassend ist das Gebiet dieser Geschichte; in ihrem Kreise liegt die ganze moralische Welt. Durch alle Zustände, die der Mensch erlebte, durch alle abwechselnde Gestalten der Meinung, durch seine Torheit und seine Weisheit, seine Verschlimmerung und seine Veredlung, begleitet sie ihn, von allem, was er sich *nahm* und *gab*, muß sie Rechenschaft ablegen. Es ist keiner unter Ihnen allen, dem diese Geschichte nicht etwas Wichtiges zu sagen hätte; alle noch so verschiedene Bahnen Ihrer künftigen Bestimmung verknüpfen sich irgendwo mit derselben; aber eine Bestimmung teilen Sie alle auf gleiche Weise miteinander, diejenige, welche Sie auf die Welt mitbrachten – sich als Menschen auszubilden – und zu dem Menschen eben redet diese Geschichte.

Lieber Saša, Schiller mag es nicht verdient haben, variiert zu werden. Du jedoch hast es mehr als verdient, prämiert zu werden mit dem nach ihm benannten Marbacher Preis. Und für Nikolai, den ich noch nie getroffen habe und der wegen der Schulpflicht auch jetzt nicht hier dabei sein kann, habe ich etwas mitgebracht, das mit Dir zu tun hat: Vučko. Hoffentlich hat er an ihm so viel Spaß wie Du es 1984 daran hattest. Und heute hier in Marbach. Herzlichen Glückwunsch, mein Freund, Menschenfreund.

Seit 1959 verleiht die Stadt Marbach am Neckar alle zwei Jahre den Schillerpreis. Am 10. November 2021 ging dieser an Saša Stanišić und damit erstmals an einen Schriftsteller. Der Laudator Andreas Platthaus ist Feuilletonredakteur der Frankfurter Allgemeinen Zeitung und leitet dort das Ressort „Literatur und literarisches Leben“. Wir bedanken uns herzlich dafür, die Laudatio an dieser Stelle abdrucken zu dürfen.

Teil I: **Poetologie**

Niels Penke

Im Drachenhort

Schreibverfahren der Fantasy bei Saša Stanišić

1 Ur-Szenen

Auf Twitter setzt Saša Stanišić am 25.12.2017 einen Tweet in die Welt, der vorgibt, die „Ur-Szene der Fantasy-Literatur" (Stanišić 2017) neu zu denken. Das Foto zeigt eine Playmobil-Biathletin mit Gewehr, die einen kleinen Baumschmuck-Weihnachtsmann bedroht, ein Esel und ein Tiger sekundieren im Hintergrund, im Bildvordergrund liegt eine unbestimmbare Stofffigur. Was die Szene motiviert, ist die Lust an der Bastelei, Verfahren der Bricolage, die sich an keiner kausalen Motivation versucht, um das Geschehen zu erklären, sondern dieses als gegebenes Faktum setzt.[1] Datum und weitere Twitteraktivitäten Stanišićs lassen darauf schließen, dass hier Kinderspielzeug und jahreszeittypische Dekoartikel eine spontane Allianz eingegangen sind. Der Tweet steht allerdings in einer ganzen Reihe von Kommentaren zur Fantasy, die Stanišić aus einer (vermutlich) ironischen Distanz formuliert. Auch die Konstellation der beschriebenen Szene ist nicht unüblich für Stanišić, dessen Bücher zum einen reich sind an Mensch-Tier-Interaktionen, zum anderen an Passagen und Aussagen, die sich auf Fantasy-Literatur und Fantasy-Rollenspiel beziehen, deren Motive, Figuren und Schreibverfahren Stanišić aufgreift und für das eigene Schreiben sich produktiv anverwandelt.

Bei Stanišić handelt es sich damit um einen seltenen Fall innerhalb der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur, denn Interferenzen von „Literaturhaus-Literatur" (Berg und Dath 2021, 10) und Genre-Literatur sind relativ selten. Und wenn, man denke u. a. an Dietmar Dath, dann ist dies eher bei Science-Fiction der Fall. Fantasy steht allem Anschein nach auch in diesem Kontext noch unter Trivialitätsverdacht, wie auch viele zum Genre beitragenden Autor:innen immer wieder beklagen (vgl. Penke 2018). Neben Karen Duve (*Die entführte Prinzessin*, 2005) und Juan S. Guse (*Miami Punk*, 2019) ist Stanišić einer der wenigen

1 Diese Setzung ohne Bemühen um Plausibilisierung markiert meiner Auffassung nach eine der zentralen Differenzen der Fantasy zur Fantastik.

Open Access. © 2023 bei den Autorinnen und Autoren, publiziert von De Gruyter. CC BY Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.
https://doi.org/10.1515/9783110787436-003

deutschsprachigen Gegenwartsautor:innen, die ein ausgeprägtes Verhältnis zur Fantasy besitzen und dieses für ihr Schreiben fruchtbar machen, ohne Fantasyautor:in im engeren Sinne zu sein. Und das, obwohl es hätte auch anders kommen können – denn Stanišić hatte die ‚klassische' Schreibbiografie eines Fantasyautors begonnen, wie sie u. a. von prominenten Autoren wie Markus Heitz, Bernhard Hennen und Kai Meyer durchlaufen wurde, die alle mit Beiträgen zu bereits etablierten Reihen verschiedener Fantasy-Universen begonnen haben. Wie es auch bei Hennen der Fall war, sind zwei der ersten Veröffentlichungen Stanišićs zur Welt des *Schwarzen Auges* erschienen, einem Fantasy-Pen & Paperrollenspiel, das seit 1983 als deutsche Variante zum englischsprachigen *Dungeons and Dragons* (besonders prominent wurde dies in der Serie *Stranger Things* inszeniert) zu den relevanten Sozialisationserfahrungen (meist männlicher) Jugendlicher in der Bundesrepublik zählte. Im Zentrum steht das Spielbuch, auf dessen Textgrundlage die spielleitende Person die Handlung imaginiert und die ‚Heldengruppe' anleitet. Neben den Spielbüchern, die entweder als Solo- oder Gruppenabenteuer verfasst sind, erscheinen bereits seit 1985 Romane und Erzählungen, in denen die Welt des Rollenspieluniversums ausgestaltet und weiterentwickelt wird. Hennen schrieb mehrere Romane für das *Schwarze Auge* (u. a. *Das Jahr des Greifen* 1993/94, *Die Phileasson-Saga* seit 2016), Stanišić verfasste ein Gruppenabenteuer und zwei Erzählungen, die innerhalb der erzählten Welt Dere auf dem Kontinent Aventurien angesiedelt sind.

Das Gruppenabenteuer *Der Reigen der fünf Schwestern*[2] erscheint 2002 im Doppel-Band *Fluch vergangener Zeiten* als *Abenteuer Nr. 118*, 2004 entsteht die bislang unveröffentlichte Erzählung *Blutkalt und Siedendblut* sowie im Jahr darauf die Kurzgeschichte *Zinke rennt* (2005, in der Anthologie *Unter Aves' Schwingen*). Alle diese ersten literarischen Versuche Stanišićs sind (erfolgreiche) Beiträge zu Schreibwettbewerben gewesen: *Der Reigen der fünf Schwestern* war Siegerbeitrag des *Abenteuer-Wettbewerbs zum jährlichen Spielertreffen ‚Hannover spielt'* des Jahres 2002; *Blutkalt und Siedendblut* im Wettbewerb *Goldener Becher* 2004; *Zinke rennt* war eine der Siegergeschichten beim *Kurzgeschichtenwettbewerb anlässlich des 20-jährigen Bestehens der Spielewelt Das schwarze Auge*.

Mein Beitrag nimmt diese frühen Texte erstmals in den Blick, um vor diesem Hintergrund das weitere literarische Schaffen Saša Stanišićs auf Schreibverfahren der Fantasy und Reflexionen des Genres, seiner Topoi und Stereotype zu untersuchen.

2 Im Folgenden im Fließtext mit der Sigle „R" und Seitenzahl zitiert.

2 *Das Schwarze Auge*

Der Reigen der fünf Schwestern ist ein Gruppenabenteuer. Es handelt sich also um eine Textvorlage, mit der die spielleitende Person, der sogenannte ‚Meister', die Spielhandlung erzählt, in die sich alle Gruppenmitglieder gedanklich hineinversetzen. Das Abenteuerbuch entwirft eine Rahmenerzählung, in der das von der Rollenspielgruppe zu vollziehende ‚Abenteuer' situiert ist, während der konkrete Handlungsverlauf durch die Interaktionen von Gruppe und Meister gestaltet wird.

Im Fall des *Reigens der fünf Schwestern* geht es darum, einen jahrhundertealten Hexenfluch zu brechen und die Tochter eines verzweifelten Barons zu retten, indem die Abenteuergruppe hinter das dem Auftraggeber unbekannte Familiengeheimnis kommt. Verglichen mit anderen Abenteuern ist dieser Ansatz ebenso generisch wie unspezifisch – dieser Auftrag könnte auch in vielen anderen Fantasy-Rollenspiel-Kontexten seinen Platz finden, da er mit keinerlei Spezifika der Welt des *Schwarzen Auges* untrennbar verbunden ist. Auffällig ist auch, dass das Abenteuer regional nicht spezifiziert ist – es spielt in „einer unbedeutenden kleinen Baronie – so unbedeutend, dass Sie selbst festlegen können, wo sie genau liegt." (R, 22) Dass die Gruppe die jeweilige Gegend nur auf der „Durchreise" (R, 22) passiert, macht diese Unbestimmtheit möglich. Sie ist jedoch ungewöhnlich für diese Textart, bei der es häufig gerade darum geht, die vielen Bereiche der fiktiven Welten explorativ zu erkunden und beständig neue Settings kennenzulernen, indem die unterschiedlichen ‚Völker', ‚Rassen' und ihre ‚Kulturen' ausgestaltet werden. *Der Reigen der fünf Schwestern* aber könnte überall seinen Ort haben, weil Stanišić gerade keinen Gebrauch von den zahlreichen Exotismen der Welt des *Schwarzen Auges* macht, sondern die Handlung und ihre Imagination zum Primat erhebt.

Ähnlich unspezifisch ist die Kurzgeschichte *Zinke rennt*, die in präsentischer Rede von der Verfolgungsjagd auf den Hühnerdieb und Boten Zinke erzählt, der sich gegenüber einer Magd, der Stadtwache und einigen sinistren Verfolgern behaupten muss. Die von Stanišić rasant erzählte Geschichte gibt zu erkennen, dass sie auf eine mögliche Rezeption ausgelegt ist, die über den Kosmos der Rollenspielwelt des *Schwarzen Auges* hinausgehen *kann*, vor allem, wenn man sie im Zusammenhang mit der Anthologie betrachtet, in der sie erschienen ist. *Zinke rennt* ist im Unterschied zu vielen anderen der versammelten Erzählungen, die ein gesteigertes Insider-Wissen voraussetzen, ein Text, der auch ohne vertiefte Kenntnis des Kontinents Aventurien funktioniert: Nur einige wenige Orts- (Al Anfa) und Götternamen (Phex, Boron), mehr Spezifika verwendet Stanišić nicht. Es hat also auch hier den Anschein, dass Stanišić anders als andere Autor:innen

im Fantasy-RPG-Kontext nicht darauf aus gewesen ist, sich innerhalb dieser Szene zu behaupten. Zumindest sind seine beiden *DSA*-Texte keine substanziellen Beiträge zur erzählten Welt, die sich eng ins *shared universe* einschreiben und gar modifizierend auf die von anderen geprägten Elementen der Diegese einzuwirken versuchen.[3] Auch in *Zinke rennt* geht es in erster Linie um das Erzählen, um ein Ausprobieren einer bestimmten Schreibweise, erst in zweiter Linie um die Welt des *Schwarzen Auges*.

So wie diese frühen Texte über ihren literarischen Ort hinausweisen, so beziehen sich spätere Texte Stanišićs, die der Fantasy zunächst völlig unverdächtig erscheinen, auf diese Ausgangspunkte zurück. Referenzen auf Fantasy und Rollenspiel sind, so wird im Folgenden weiter ausgeführt, durchgängige Praxis in Stanišićs Schreiben.

3 Romane und Erzählungen vor *Herkunft*

In Stanišićs Debüt-Roman *Wie der Soldat das Grammophon repariert* (2006),[4] der nur ein Jahr nach der letzten *DSA*-Erzählung erscheint, sind Fantasy- und Rollenspielbezüge am schwächsten ausgeprägt. Es gibt die zwar narrativ wichtige, aber letztlich diegetisch un-fantastische Vorstellung des „Fähigkeitenzauberers“, die Aleksandar wiederholt aufruft. Sie gehört eng mit der Erinnerung an den Großvater zusammen: „Am Morgen des Tages, an dessen Abend er starb, schnitzte mir Opa Slavko aus einem Ast den Zauberstab und sagte: im Hut und im Stab steckt eine Zauberkraft, trägst du den Hut und schwingst du den Stab, wirst du der mächtigste Fähigkeitenzauberer der blockfreien Staaten sein.“ (W, 11) Dieser Wunsch allerdings steht im Irrealis („wäre ich…“) und hat keine Wirkungsmacht außerhalb der Vorstellungskraft Aleksandars, auch weil er, anders als an seinem Opa, an der „Zauberei“ zweifelt. Die Formel im Irrealis durchzieht den Roman nahezu leitmotivisch, sie wird insgesamt sechzehn Mal aufgerufen. Sie bestärkt den Eindruck kindlicher Hilflosigkeit in einer von Erwachsenen bestimmten Welt, in der zudem ein Krieg herrscht, auf den Aleksandar so wenig Einfluss hat wie auf die Jahreszeiten, den Geschmack von Limonade oder Architektur, auf die sich seine Zauberfantasien neben anderem beziehen. Der kindliche Wunsch, Zauberer zu sein, steht im Zeichen einer höheren Gerechtigkeit, die

---

3 Andere Erzählungen greifen ‚historische‘ Stoffe auf und erzählen, wie dies in der Fan-Fiction der Fall ist, um Lücken zu füllen und bis dato unerzählte Geschehnisse ‚wirklich‘ werden zu lassen.

4 Im Folgenden im Fließtext mit der Sigle „G“ und Seitenzahl zitiert.

mittels Magie hergestellt werden sollte. Ohnmacht und Erinnerung, die an den Großvater geknüpft sind, laufen im Bild des Zauberers zusammen, der die Perspektiven anregt, die über das Elend der prosaischen Gegenwart hinausweisen.

Weit zahlreicher sind die Bezüge und Motive in Stanišićs zweitem Roman *Vor dem Fest* (2014).[5] Dieser ist von einer dräuenden Atmosphäre bestimmt, die auf ein bevorstehendes Unheil vorauszuweisen scheint, das jedoch nicht eintritt. Scheiterhaufen und vermeintliche Menschenopfer, dunkle Volkssagen und Prophezeiungen bilden zwar eine gemeinsame Isotopie aus, sie führen aber die Leseerwartung in die Irre. Der Roman hält seine mysteriösen bis fantastischen Andeutungen zwar lange aufrecht, löst aber letztlich nicht ein, was er an *möglichen* Morden und Selbstmorden, Verbrennungen und Teufelserscheinungen, Gespenstern und Wiedergängern eröffnet. Auch das kollektive Erzählersubjekt ‚wir', das letztlich nichts anderes als die Dorfgemeinschaft markiert, spielt mit der Möglichkeit einer im Jenseits situierten Stimme. Denn in die Erzählung werden zahlreiche Bezüge auf Sagen, Legenden, Märchen und die historische Dorfchronik eingebunden, die innerhalb der Diegese wiederum der sechzehnjährige Johann Schwermuth für seine Fantasy-Rollenspiele (V, 48) heranzieht. Seine Mutter wacht über das örtliche Archiv, das „super" geeignet sei, „wenn man was über Hexen oder Kindermörder oder Räuber einbauen will" (V, 49) und in dem Johann immer wieder fündig wird. Es geht um Alternativen zu einer ebenfalls tristen Gegenwart, der sich Johann ebenso wenig ergeben will wie Aleksandar. Johann weiß, „demografisch gesehen sollten meine Hobbys Ego-Shooter und rechtes Gedankengut sein. Beides ist aber gar nicht so geil." (V, 130) Statt sich der Wahrscheinlichkeit eines typischen ostdeutschen Jugendlichen zu fügen, bevorzugt er Rollenspiele und spielt einen „diebische[n] Halbelf, der gut fechten und flüchten kann" (V, 130). Johann versorgt den verletzten Glöckner des Dorfes medizinisch: „Alles beim Rollenspiel gelernt, da sage einer, das bringt nichts." (V, 76). Hier zeigt sich eine Konzeption des ‚Helden', der mehr als nur Kämpfer oder Zauberer ist. Daran schließt auch das Kapitel „Sei heldisch" an, das eine Reihe stereotyper Attribute von ‚Heldentum' versammelt, aber einschränkend zu bedenken gibt: „Sei heldisch und wisse: Helden können nicht immer Helden sein, es gibt auch sonst viel zu tun." (V, 212) Fantasy-Rollenspiel ist demnach nicht nur gegenüber Ego-Shootern und neonazistischer Jugendkultur das sozialverträglichere Hobby, sondern, zumal in der eher kargen Provinz, eine soziale Angelegenheit. Viele der Figuren im Brandenburgischen Fürstenfelde sind vereinzelt und isoliert, und alle Figuren sind wiederum durchweg weniger sozial integriert als Johann. Durch seine Chroniklektüren arbeitet er zudem am kulturellen

5 Im Folgenden im Fließtext mit der Sigle „V" und Seitenzahl zitiert.

Gedächtnis der Region: Die Toten, die Verbrannten und Erschossenen, sind Realgeschichte, sie sind Opfer des Dreißigjährigen Krieges wie des Zweiten Weltkriegs, die über Chronik, Sagen und Erzählungen (zumindest partiell) erinnert werden. Das Rollenspiel motiviert soziale Interaktion und Erinnerungsarbeit gleichermaßen.

Der Erzählband *Fallensteller* (2016)[6] verfügt über weniger Bezüge, von den zwölf versammelten Texten sind es nur drei, die motivische oder erzählerische Verbindungen herstellen. Die erste, *Die Große Illusion am Säge-, Holz- und Hobelwerk Klingenreiter Import Export*, greift das Motiv des Zauberers auf und erzählt von Ferdinand Klingenreiter, der als Mittsechziger und Opa nach der *Harry Potter*-Lektüre seinen ersten Auftritt als Magier absolviert. In *Mo und ich für die Dauer einer Reise* treten sprechende Tiere auf, wie eine Turteltaube, die, als Referenz auf die Schildkröte Cassiopeia in Michael Endes *Momo*, die Hauptfiguren zum Mitkommen auffordert (F, 143). Am stärksten ausgeprägt sind die fantastischen Elemente in der titelgebenden Geschichte *Fallensteller*. Der sinistre Fallensteller, dessen Erscheinen an den Gott Odin (vgl. F, 169) wie an den Rattenfänger von Hameln erinnert, lebt davon, dass er vermeintlich magische Kräfte besitzt, mit denen er Ratten, Mäuse und Wildschweine zu vertreiben verspricht. Zwischen Scharlatan und „Teufel“ (F, 229) treibt er die Handlung der Erzählung voran und beflügelt die Fantasie der Dorfbewohner, die in Teilen denen aus *Vor dem Fest* entsprechen. Seine Magie beruht auf Charisma und gekonnter Selbstdarstellung, sein Erfolg ist ein Zufallsprodukt. Der Fallensteller verlässt die Gegend aber, „strauchdiebisch oder verwirrt“ (F, 169, 254), wie er gekommen ist, als Mysterium in betont altertümelnder Sprache:

> Die Nacht ist ihm zugeneigt; der Schleier ihrer schwarzen Tracht deckt seine Züge, das Mondlicht verrät ihm manch eine Lüge im knotig rauen Grund. In seinem Vorübergehen klingt das Knurren des Wildes wie Verstehen, sonst wird die Natur leise, wo der Wanderer auf seiner Reise schreitet.
>
> Wir ahnen, wer der Fremde ist,
> wissen bloß nicht, wie ihn nennen.
> Alchemist, der nie Gold gebraut,
> Exorzist, der den Teufel getraut,
> Fabulist, der auf die Wahrheit baut,
> Idealist, dem’s ideologisch graut,

6 Im Folgenden im Fließtext mit der Sigle „F“ und Seitenzahl zitiert.

> Vampir mit Vorliebe für Knoblauchzehen,
> ewiger Richter, dem wir alles gestehen?
>
> Wir wissen, auf so einen bist du nie vorbereitet, mit seinem Gepäck voll Allerlei: Sprache, Mut und Zauberei. (F, 255)

Fallensteller lebt von der Vagheit, die es offenlässt, wie der ‚Zauber' letztlich funktioniert, ob der Fallensteller lediglich einer der vielen „Irren" (F, 169) ist, die das Dorf besuchen – und bewohnen –, oder aus welchen Quellen seine Aura und möglichen Fähigkeiten gespeist werden. In diesem Sinne ist *Fallensteller* als klassisch fantastische Erzählung lesbar, die im Anschluss an die theoretische Bestimmung Tzvetan Todorovs von der Offenheit lebt (vgl. Schmitz-Emans 1995, 76–86), die Fantasy allerdings nicht besitzt.

4 *Herkunft*

Am deutlichsten sind Schreibweisen des Fantasy-Rollenspiels in Stanišićs jüngstem Roman *Herkunft* (2019)[7] ausgeprägt. Im Verlauf des autofiktionalen Romans werden Stationen der autoreigenen Biografie rekapituliert, wobei dem Fantasy-Rollenspiel eine besondere Rolle zukommt. Das gilt zum einen für die Sozialisationserfahrungen des jugendlichen Immigranten und zum anderen für die intergenerationelle Beziehung zur Großmutter in Bosnien.

Im Kapitel *Auf der Burg vor dem Ansturm der Orks* ist über die initiatorische Funktion des Rollenspiels zu lesen:

> Was die ARAL-Tankstelle für meine Sozialisation im rauen Emmertsgrund war, waren Fantasy-Rollenspiele für meine Initiation im – ja, was eigentlich? Im Kampf gegen das Böse auf jeden Fall. Andere Siebzehnjährige widmeten sich ihrem Körper oder einander, experimentierten mit wahrnehmungserweiternden Substanzen und machten sich die sie umgebende Welt zu eigen. Meine Rollenspiel-Kumpels und ich widmeten uns zuerst einmal der vorrückenden Ork-Armee im Svelltland. (H, 156)

Das Svelltland zeigt an, dass es sich abermals um die Welt des *Schwarzes Auges* handelt, in die das Spiel entführt. Es folgt eine nicht unrealistische Szene, die Cola trinkende Jugendliche beim Spielen imaginiert. Das Spiel ist inklusiv, da es primär um die Vorstellungskraft und die Bereitschaft geht, sich auf die gemeinsame Abenteuergeschichte einzulassen. Ist dies der Fall, sind alle notwendigen

7 Im Folgenden im Fließtext mit der Sigle „H" und Seitenzahl zitiert.

Bedingungen erfüllt: „Im Kopf, das konnte ich. Schon war ich eingeladen, mitzuspielen." (H, 156) Der junge Erzähler Saša „spielte einen Elf aus dem Auenland" (H, 157) und ist schon bald mit Regeln und Begriffen des Spiels vertraut („Fulminictus" und „Bannbaladin"; H, 157). Seiner Großmutter Kristina beschreibt er „am Telefon, was beim Rollenspiel geschah. Es ist wie Theater, erklärte ich, jeder hat eine selbsterfundene Rolle in einer magischen Welt mit Dämonen, auf denen Kletterpflanzen wuchern. Es gibt liebe Riesen und krasse Drachen, und das alles ohne Bühne, Skript oder Regie." (H, 157) Die Großmutter aber ist skeptisch, sie hält das Spiel für wenig spannend und möchte wissen, ob man damit Geld verdienen könne. Sie ahnt auch die starke immersive Wirkung des Rollenspiels, die die vorübergehende Identifikation mit der Spielwelt auf Dauer stellen und zur Gefahr[8] werden lassen könne: „Komm mir aber ja nicht als Elf nach Hause, hörst du?" (H, 158)

Gleichwohl spielt die Erzählung von einem Drachentöter und der Stoff der Legende vom Heiligen Georg in der Familie Stanišić eine große Rolle: Eine Skulptur von Drache und Drachentöter ist der einzige Raumschmuck einer Verwandten und bestimmt die Selbstwahrnehmung des Vaters, als er eine Schlange im Garten tötet, die er seinem Sohn schließlich präsentiert. (H, 43–50) Der Drache ist damit das entscheidende Bindeglied zwischen rollenspielendem Enkel und legendenkundiger Großmutter und nimmt im letzten Kapitel leitmotivische Funktion an.

Denn das letzte Kapitel von *Herkunft* führt die beiden Drachenwelten zusammen. Das Kapitel deutet bereits über den Titel *Der Drachenhort* eine thematische Nähe zur Fantasy und zum Rollenspiel an. Auch formal entspricht es der Kompositionsform eines Solo-Abenteuers, wie es in der Welt des *Schwarzen Auges* (und anderer Fantasy-Rollenspielwelten) nicht unüblich ist. Es handelt sich um eine Form der interaktiven Literatur, bei der die Lesenden durch eigene Präferenzen oder Handlungen alternative Erzählverläufe gestalten bzw. auswählen können. Die Direktive „Lies weiter auf Seite ..." (die auch im letzten *Herkunft*-Kapitel häufig auftaucht) ist ihr zentraler *modus operandi*, der Handlungsverlauf ergibt sich aus der jeweiligen Präferenz nach der Lektüre eines Abschnitts: „*Du versuchst Großmutter zur Flucht aus dem Fenster zu überreden – „Dann lass uns hier abhauen!" Lies weiter auf Seite 315 / „Das ist viel zu riskant. Du willst doch die andere Tür im Gemeinschaftsraum versuchen. Lies weiter auf Seite 323.*" (H, 319) Im englischen Sprachraum heißt dieses Verfahren *Choose Your Own Adventure* (nach der

8 Der Spielfilm *Mazes and Monsters* (1982, dt. *Labyrinth der Monster*) führt, wenn auch in alarmistischem Modus, diese Möglichkeit aus. In einer seiner ersten Rollen spielt Tom Hanks einen traumatisierten jungen Mann, der die Fähigkeit verliert, zwischen Fiktion und Realität zu unterscheiden.

auch die zwischen 1979–1988 erschienene populäre Buchreihe bei Bantam Books benannt war), das auf unterschiedlichen Wegen, mit verschiedenen Aufgaben, Herausforderungen und Hindernissen zu unterschiedlichen Ausgängen einer Geschichte führt. Es sind zwar limitierte, aber komplexe Kausalketten, da Umkehr und Erprobung anderer Varianten nicht immer möglich sind. Insbesondere aus den jeweiligen Endszenarien führt zumeist kein Weg zurück. So auch in *Herkunft*. Das Prinzip des offenen, unreglementierten Erzählens dominiert das Schlusskapitel. Wir stoßen auf „Herkunft als Wimmelbild mit Drachen“ (H, 355), auf Basilisk und Tatzelwurm und gehen mit der Großmutter auf eine Drachenjagd, bei der wir den Drachen schließlich auch finden können. Er tritt als furchteinflößende Figur in Erscheinung, der in „seinen Pupillen das gelbe Feuer der Jahrhunderte als Fabel“ trägt (H, 356). Anders aber als angesichts der Familiengeschichte erwartbar wäre, kommt es nicht zum Kampf, sondern die Großmutter begrüßt den Drachen mit „Salve, Draco“ und zähmt diesen, worauf dieser sich verbeugt und zum Drachenreiten einlädt. Auch der Großvater wird für 48 Stunden aus der Unterwelt zurückgeholt. Das erzählende „Vorstellungsvermögen“ (H, 156) und die fortschreitende Demenz der Großmutter, die keine zuverlässige Unterscheidung von Realität und Fiktionen, von Vergangenheit und Gegenwart mehr zulässt, bereiten den Grund einer geteilten erzählten Realität, die alles für möglich und gleich wahrscheinlich hält. Das Erzählen stiftet Erinnerung, es retardiert aber auch – je nach Entscheidung *für* das Erzählen fungiert dieses als Aufschub des erwartbaren Endes, dem Tod der Großmutter, der nach dem letzten gemeinsamen Abenteuer der Drachenjagd kommen wird. Das Erzählen ließe sich beliebig fortsetzen, bis der Autor-Protagonist sich vorläufig nach einem „weiß ich nicht, wie es weitergeht“ verabschiedet und sich mit „Und laufe raus, spielen“ (H, 360) in den kleinen Jungen zurückverwandelt, dessen Werdegang wir bis dahin nachvollzogen haben. Akzeptiert man hingegen das unvermeidliche Faktum des Todes, dann geht es darum „[f]ür ihre Toten eine gute Geschichte ein[zu]legen.“ (H, 360) Es geht um ein allgemeines Erzählen, um der Demenz und dem damit verbundenen Vergessen konservierend entgegenzuwirken. Es geht aber auch um ein ganz spezifisches Erzählen, um das eigentlich Nicht-Erzählbare, den Verlust von chronologischer Ordnung, individueller Zurechenbarkeit, von Sprache und Welt, zur Darstellung zu bringen. Enkel und Großmutter können sich dabei noch einmal begegnen und ein gemeinsames Abenteuer durchleben, da sie ein Register teilen, das die strengen Ordnungen und Unterscheidungen realistischer Weltwahrnehmung und Erzählungen nicht benötigt.

Schaut man in die Bewertungen des Buches und Publikumsresonanzen bei *Amazon* oder *Goodreads*, dann scheint dieser Schreib- und Lektüremodus besonders dort zu irritieren, wo der Fantasy-Rollenspielkontext nicht bekannt ist oder

auch gar nicht für möglich gehalten wird. Eine typische solcher Kritiken („Mit Oma im Drachenhort“) stellt fest, dass die „Oma-Geschichte jedoch mit ihren ständigen Wiederholungen entschieden zu viel des Guten [ist]“ (Berg 2019) weil ihr Verfasser nicht versteht, was hier gespielt wird. Angesichts des literarischen Werdegangs muss bei Saša Stanišić jedoch genau damit immer gerechnet werden.

5 Die Kinderbücher

Die Kinderbücher spielen bereits nominell in einer eigenen Kategorie, gehen sie doch per se von einer Erzählweise aus, die keine strenge Unterscheidung von realistischer und irreal-fantastischer Fiktion kennt. Ihr Personal ist daher durch kaum eine Norm beschränkt.

In *Hey, hey, hey, Taxi!* (2021)[9] taucht gleich eine ganze Reihe typischer Figuren der Fantasy auf. Zwerge, Drachen, sprechende Tiere und Zauberer, allerdings ohne damit auch vollständige Fantasy-Sujets zu generieren. Interessant erscheint in diesem Zusammenhang vor allem die vorletzte Erzählung der *Heldin, die keine Heldin sein wollte* (T, 91–93). Ich lese diese ähnlich wie das „Sei heldisch“-Kapitel in *Vor dem Fest* als eine Absage an die *Heroic Fantasy* und ihre stereotypen Zeichnungen heldischer Protagonist:innen. Stanišićs *Taxi*-Heldinnen-Figur will weder Prinzessin sein noch gegen das Böse kämpfen, sie will nicht mehr mutig und stark sein *müssen*. Vor allem nicht mehr allein auf Abenteuer gehen, sondern ihre Freunde im Garten bewirten oder einen Esel über Brücken treiben, gewöhnliche oder sogar zweckfreie Dinge tun, ohne dabei die Beste zu sein oder Außerordentliches tun zu müssen. „Ich will gar nicht das *Beste* sein. Ich will das Mittelste sein.“ (T, 93), lautet ihr Ideal. Das ‚Heldische‘ wird damit abermals als *eine* allgemeine und kontingente Möglichkeit menschlichen Handelns ausgewiesen, nicht aber als automatische, unbedingte Verpflichtung einer als Held oder Heldin ‚auserkorenen‘ Figur. Es geht um Möglichkeitsspielräume auf Grundlage freier Entscheidungen in einer Welt, die Kontingenz nicht nur erkennt, sondern als legitime Option auch zulässt. Diese Perspektive erscheint zentral für Stanišićs Beschäftigung mit der Fantasy zu sein, die immer auch eine kritische Auseinandersetzung mit den Routinen und Stereotypen des Genres ist, auf die ein stets modifizierender Blick gerichtet ist.

9 Im Folgenden im Fließtext mit der Sigle „T“ und Seitenzahl zitiert.

Doch Saša Stanišićs Schreiben und Erzählen beschränkt sich nicht auf Bücher. Wer nur hin und wieder einen Blick auf seine Social-Media-Aktivitäten (*@sasa_s* bei Twitter,[10] *howtowaitforalongtime* bei Instagram) wirft, wird schnell auf den einen oder anderen Tweet oder manche Instagram-Story stoßen bzw. gestoßen sein, in der Fantasy-Referenzen oder fantastisches Erzählen eine Rolle spielen. Stanišić ist einer der bislang wenigen Autor:innen, der nicht nur konstanten Gebrauch von den verschiedenen Plattformen macht, sondern auch auf ihnen unterschiedlich agiert und anderen Content einstellt. Die Erzählungen aus den Insta-Stories gibt es nur dort und zumeist nur für 24 Stunden, ehe sie unwiderruflich verschwinden, wie etwa eine im September 2021 gepostete Liebesgeschichte aus dem Allgäu, in der sich ein Wal im Urlaub in eine Kuh verliebt und schließlich bei ihr im Gebirge bleibt und dort einen eigenen See bekommt. Dies ist nur eine der kleinen, fantastischen, sagenhaften oder mythologischen Erzählungen, die Stanišić als Gelegenheitsdichtung im wahrsten Sinne des Wortes (häufig beim Joggen) am Wegesrand aufliest und mündlich entwickelt.

Politische Kommentare mit Fantasy-Referenzen gibt es wiederum nur auf Twitter. So repliziert Stanišić am 1. August 2019 auf eine überraschende Aussage des ehemaligen Leiters des Bundesamtes für Verfassungsschutz, Hans-Georg Maaßen, der sich in einem Interview selbst als „sozial und eher links" bezeichnete, obwohl seine institutionelle Führung und andere Aussagen ihn eher in einem rechtskonservativen bis neu-rechten Milieu verorten ließen. Den Vorwurf der Lüge und Selbsttäuschung erhebt Stanišić dadurch, dass er behauptet, sein erster *DSA*-Charakter sei ein blinder Zwerg gewesen, um dies kurz darauf zu widerrufen. Stanišić korrigiert diese Aussage durch die Angabe, die sich wiederum mit *Herkunft* deckt, einen Auelfen als seinen wirklichen Charakter auszugeben, der gut sehen konnte und Zwerge „mega hasste". (Stanišić 2019) Ein Follower steigt auf die „beste Politanalyse auf Twitter" überhaupt ein. Der „Kampf gegen das Böse" aus der frühen Initiationserfahrung ins Rollenspiel klingt hier wieder an. Doch nicht nur in politischen Zusammenhängen, sondern auch in ironischen Kommentaren zu aktuellen kulturellen Ereignissen, ruft Stanišić das Register der Fantasy wiederholt auf. Als die Ankündigung der *Lord of the Rings*-Serienverfilmung von Amazon Prime erscheint, hofft Stanišić, dass die Heldenreise dieses Mal nach Deutschland führe, um statt im Lande Mordor in Paderborn zu enden. Um dieses Ziel zu erreichen, müssten die „Gefährten" durch Mannheim und kämen nur weiter, wenn sie den dortigen Dialekt erlernt hätten. „Zufällig" führe ihr Weg dann durch Bruch*sal* statt, wie bei Tolkien, Bruch*tal*, das Tal der Elben.

10 Vgl. ausführlicher zu Stanišićs Umgang mit dem Medium den Beitrag von Katharina Richter in diesem Band.

(Stanišić 2021) Die Gefährten trennen sich, so ein Follower abschließend, letztlich in Hamm. Auch dieser scheinbar beiläufige Kommentar verrät das Unbehagen an der Determiniertheit der (heroischen) Fantasy, die keine Kontingenz kennt.

Fantasy taucht bei Saša Stanišić primär im Zusammenhang mit der eigenen Biografie auf, aber auch für zunächst ungewöhnliche Erzählverfahren und politische Kommentare liefern Literatur und Rollenspiel ihm Material. In *Panda-Pand*[11] heißt es: „in Wissenslücken wächst gut die Fantasie" (P, 74), weil sie Raum gibt, um Neues zu imaginieren. Sie wächst aber auch dort, wo das Wissen um Schreibverfahren produktiv gemacht wird, um einerseits Genrekonventionen kritisch zu reflektieren und andererseits, wie vor allem *Herkunft* zeigt, neue Wege des Erzählens einzuschlagen, die noch nicht gegangen worden sind.

6 Literaturverzeichnis

6.1 Primärliteratur

Stanišić, Saša: *Panda-Pand. Wie die Pandas mal Musik zum Frühstück hatten*. Hamburg: Carlsen, 2021.
Stanišić, Saša: *Hey, hey, hey, Taxi!* Hamburg: mairisch Verlag, 2021.
Stanišić, Saša: *Herkunft*. München: btb, 2020 [2019].
Stanišić, Saša: *Fallensteller*. Erzählungen. München: btb, 2017 [2016].
Stanišić, Saša: *Vor dem Fest*. München: btb, 2015 [2014].
Stanišić, Saša: *Wie der Soldat das Grammophon repariert*. München: btb, 2008 [2006].
Stanišić, Saša: „Zinke rennt". *Unter Aves' Schwingen. Die Siegergeschichten aus dem Kurzgeschichtenwettbewerb anlässlich des 20-jährigen Bestehens der Spielewelt Das schwarze Auge*. Hg. Momo Evers. Erkrath: Fantasy Productions, 2005. 157–176.
Stanišić, Saša: „Der Reigen der fünf Schwestern". *Fluch vergangener Zeiten. Zwei DSA-Gruppenabentuer für 3–5 Einsteiger-Helden*. Erkrath: Fantasy Productions, 2002. 22–40.
Stanišić, Saša: „Tweet 02.08.2021". https://twitter.com/sasa_s/status/1422294021750378497 (03.08.2022).
Stanišić, Saša: „Tweet 01.08.2019". https://twitter.com/sasa_s/status/1156958808737927168 (03.08.2022).
Stanišić, Saša: „Tweet 25.12.2017". https://twitter.com/sasa_s/status/945211023174365185 (03.08.2022).

11 Im Folgenden im Fließtext mit der Sigle „P" und Seitenzahl zitiert.

6.2 Forschungsliteratur

Berg, Bories von: „Mit Oma im Drachenhort“. Rezension (19.07.2019). https://www.amazon.de/gp/customer-reviews/RCKCBRVNKSBRH/ref=cm_cr_getr_drvw_ttl?ie=UTF8&ASIN=B07K27V8BB (20.08.2022).

Berg, Sibylle und Dietmar Dath: *Zahlen sind Waffen. Gespräche über die Zukunft mit Jens Balzer, Maja Beckers, Thomas Vasek, Lars Weisbrod*. Berlin: Matthes & Seitz, 2021.

Penke, Niels: „Fantasy im Herbst. Fantasy oder Magischer Realismus? Markus Heitz, Bernhard Hennen und Kai Meyer lesen beim Göttinger Literaturherbst und diskutieren über ihre Anfänge, Einflüsse und Selbstbeschreibungen“. *Litlog. Göttinger eMagazin für Literatur – Kultur – Wissenschaft* (29.10.2018). http://litlog.uni-goettingen.de/fantasy_im_herbst (30.07.2022).

Schmitz-Emans, Monika: „Phantastische Literatur. Ein denkwürdiger Problemfall“. *Neohelicon* 22.2 (1995): 53–116.

Joscha Klüppel

Der Tod als konstitutiver Topos im Werk Saša Stanišićs

Stanišić vereint in seinem literarischen Schaffen eine Vielzahl von narrativen Stimmen, die oftmals sprachfreudig und kreativ Geschichten erzählen. Dabei unterlaufen die auto-, homo- wie auch heterodiegetischen Erzählinstanzen die zumeist ernsten Themen wie Migration, Trauma, Erinnerung und Zugehörigkeit wiederholt mit einer Prise Humor. Es mache den Ernst erträglicher für die Leser:innen, wenn um die Ecke bereits ein Witz warte, erklärt Stanišić im Oktober 2021 im Rahmen einer Lesung an der University of California Berkeley (Stanišić 2021). Humor, so lässt sich Stanišićs Kommentar lesen, erschafft somit eine Distanz zwischen den Leser:innen und dem thematischen Ernst der Romane, der deswegen jedoch nicht zurücktritt. Dies zeigt sich insbesondere beim Topos Tod, der im Werk durchgängig präsent ist. Bereits im ersten Kapitel des Debütromans *Wie der Soldat das Grammofon repariert*[1] (2006) stehen gleich zwei tote Großväter im Mittelpunkt, Opa Rafik und insbesondere Opa Slavko; zudem steht die Handlung des Romans durchgängig im Kontext des Bosnienkriegs (1992–1995). *Vor dem Fest*[2] (2014), ausgezeichnet mit dem Preis der Leipziger Buchmesse, erzählt auf der allerersten Seite vom Tod des Fährmanns. Die Handlung des Romans findet im fiktiven Fürstenfelde statt, einem kleinen, von der Wende geprägten Dorf in der Uckermark, das sich selbst vom Aussterben bedroht sieht. In Stanišićs *Fallensteller*[3] (2016) kehren nicht nur die Leser:innen in dem der Kurzgeschichtensammlung namengebenden Kapitel „Fallensteller" nach Fürstenfelde zurück, sondern finden eine Auseinandersetzung mit bereits eingetretenen sowie sich abzeichnenden Todesfällen von Vaterfiguren vor (*In diesem Gewässer versinkt alles*). Der unaufhaltsame und letztendlich eintretende Tod der Großmutter ist wiederum zentral für *Herkunft* (2019), Stanišićs jüngstem preisgekrönten Roman. All diese Texte vereint die oben bemerkte, spannungsreiche Engführung von Humorvollem und Tod, welche gerade die Wirkung des letzteren auf die Leserschaft verstärkt und in der Folge die zentrale Rolle des Topos Tods innerhalb Stanišićs Romanen unterstreicht.[4]

1 Im Folgenden im Fließtext mit der Sigle „G" und Seitenzahl zitiert.
2 Im Folgenden im Fließtext mit der Sigle „V" und Seitenzahl zitiert.
3 Im Folgenden im Fließtext mit der Sigle „F" und Seitenzahl zitiert.
4 Für eine detailliertere Diskussion von Humor in Stanišićs *Wie der Soldat das Grammofon repariert* (2006), siehe Didem Uca (2019).

Open Access. © 2023 bei den Autorinnen und Autoren, publiziert von De Gruyter. CC BY Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.
https://doi.org/10.1515/9783110787436-004

Die bisherige Forschung zu Stanišić hat diesem offenkundig werkübergreifenden Topos vergleichsweise wenig Aufmerksamkeit gewidmet; ansatzweise wird er im Zusammenhang mit der Funktion des Geschichtenerzählens diskutiert von Svetlana Arnaudova (2019), Maha El Hissy (2020) und Klüppel (2020). Die nähere Betrachtung dieses Gegenstandes erlaubt jedoch eine übergreifende Analyse der Romane Stanišićs, die über die Thematik der Flucht und Migration hinausgeht und diese so dezentriert. Denn auch wenn sich Stanišić durchaus in Migrationsdiskurse einschreibt, lassen sich seine Romane nicht allein auf den Themenkomplex Migration reduzieren, wie es ihm und vielen anderen Autoren mit Migrationsbiografie oft geschieht. Zudem eröffnet die textübergreifende Analyse bislang unbeachtete Perspektiven: Das argumentative Augenmerk liegt demnach im Folgenden auf der für die Narrationen konstitutiven Funktion des Todes. Mein Beitrag argumentiert, dass der Tod in Stanišićs Romanen einerseits narrativer Auslöser ist, andererseits aber auch eine essenzielle und konstante Begegnung und Herausforderung für die Figuren in den genannten Texten darstellt. Ausgehend davon macht die Auseinandersetzung mit dem Tod auf narrativer Ebene das Geschichtenerzählen als Überlebensstrategie notwendig. Zudem stellt sich die Frage, inwiefern sich auto-, homo- und heterodiegetische Erzähler:innen das Geschichtenerzählen zu eigen machen. Neben den Auswirkungen des Todes und der dadurch aufgeworfenen Frage nach dem narrativen Effekt wirft obige These zusätzlich die Frage auf, welche Rolle im Kontext des Topos Tod die so prominent auftretenden Gewässer spielen, allen voran der Fluss Drina? Ist doch die Drina nicht nur präsent im Kontext des Kriegsgeschehens, sondern ebenso äußerst relevant in der Auseinandersetzung mit dem Tod auf individueller Ebene – was allgemein auf die Binnengewässer (Flüsse, Seen) in Stanišićs Romanen zutrifft. Im Folgenden soll die Omnipräsenz des Todes hierbei nicht nur isoliert betrachtet werden, sondern zusätzlich in den Kontext des von der Forschung in jüngster Zeit viel beachteten Themenkomplex Trauma gesetzt werden, welchem – wie zu zeigen sein wird – auch in Stanišićs Werk eine besondere Bedeutung zu kommt.

1 Von Großvätern

In allen bisher erschienen Romanen Stanišićs spielt der Tod eine zentrale Rolle und ist Auslöser für die Narration. Im Folgenden werde ich diese katalysatorische Funktion anhand Stanišićs Debütroman *Wie der Soldat das Grammofon repariert* aufzeigen und dabei auf die Rolle verschiedener Großvaterfiguren (inklusive Verweis auf die Kurzgeschichte *Gewässer*) eingehen, um darzulegen,

wie das Geschichtenerzählen als Aufarbeitungsmethode, vor allem aber als Auseinandersetzung mit und als Entgegenhalten gegen den Tod fungiert. Wichtig ist hierbei, zu konstatieren, dass das Anschreiben gegen den Tod intradiegetisch geschieht.[5] Das Augenmerk in der folgenden Analyse liegt dementsprechend auf der Auseinandersetzung mit dem intradiegetischen Erzähler und anderen Figuren.

In Stanišićs Debütroman, *Wie der Soldat das Grammofon repariert*, schleicht sich der Tod gleich zu Beginn in das Spiel zwischen Enkel und Großvater: „Am Morgen des Tages, an dessen Abend er starb, schnitzte mir Opa Slavko aus einem Ast den Zauberstab“ (G, 11). Der Tod des Großvaters wird bereits auf der ersten Seite des Romans angekündigt und ist sofort präsent, wird jedoch durch die fantasiereichen, kindlichen Rückblicke vorerst in Schach gehalten – immerhin war Slavkos Lebensweisheit an seinen Enkel, dass die wertvollste Gabe die Erfindung, der größte Reichtum die Fantasie sei. Aleksandar, der Protagonist des Romans, akzeptiert den Tod des Großvaters nicht, hält ihn in der Erzählung durch Erinnerungen am Leben, spricht vom „vorläufig[en]“ Tod, „bis ich meinen Zauberstab und Hut wiederfinde“ (G, 12). Erwähnenswert ist hierbei, dass Aleksandar seine restliche Familie nur in Beziehung zu Großvater Slavko verstehen kann – als „noch nicht gestorben“ (G, 12). Die Beschreibung des ersten familiären Zusammenkommens verdeutlicht kurz darauf, was Aleksandar bereits zu erkennen beginnt: der Tod lässt sich nur in Kontrast zum Leben verstehen. So flüstert Onkel Bora, dass sein ungeborenes Kind Slavko heißen wird, sollte es ein Junge werden. Die Frauen der Familie diskutieren wiederum über das „neue Leben in Tante Taifuns Bauch“ (G, 12). Das natürliche Oppositionspaar Tod–Leben wird im Roman (und in allen drei Romanen) immer wieder verhandelt. Im ersten Kapitel des Debütromans jedoch ist der Umgang mit dem Tod wie auch der Tod selbst zu viel für den Protagonisten und nicht vollständig zu begreifen: „Aleksandar, du hast jetzt einen unendlichen Opa“ (G, 31). Im zweiten Kapitel des Romans wird das verdeutlicht: Die Pflaumenernte in Veletovo und das mit ihr verbundene Familienfest strotzt nur von Leben, es wird geerntet, gekocht, gegessen, gesungen und getanzt. Früh im Kapitel jedoch schleicht sich das Oppositionspaar Leben und Tod in den Vordergrund: „Opas Tod ist das Gegenteiligste von Sommer“ (G, 33).

Während Aleksandar nur langsam den Tod des Großvaters verarbeiten kann, mehren sich in den folgenden Kapiteln die Hinweise und Anspielungen

---

5 Der Konnex zwischen Tod und Erzählen sowie die Idee eines ‚Anerzählens‘ gegen den Tod hat in der Literatur Tradition, prominentestes Beispiel dafür mag wohl Scheherazades Erzählen in *Tausendundeine Nacht* sein.

an die schwellenden politischen Spannungen, die sich daraufhin im Bosnienkrieg entladen. Die Auseinandersetzung mit dem Tod des Großvaters im August 1991 dient einerseits als ‚Schutzwall' für den jungen Aleksandar, der die machtpolitischen Vorgänge dem persönlichen Trauerfall unterordnet. Gleichzeitig impliziert der Roman jedoch den Tod des Großvaters ebenso als ein pars pro toto, der Tod Slavkos als Repräsentation der zahllosen Toten. Zudem wird Slavko durch und durch als parteigetreuer Kommunist beschrieben, ein Mann, der sein ganzes Leben Jugoslawien verschrieben hat und tief an es glaubt. Der Tod Slavkos ist folglich auch eine Repräsentation des Todes respektive der Auflösung Jugoslawiens.[6]

Slavko ist tatsächlich nicht der einzige Großvater, mit dessen Tod sich das erste Kapitel beschäftigt. Opa Rafik, der Großvater mütterlicherseits, stirbt, als Aleksandar noch sehr jung ist: „Nur warst du zu klein, um dich an seine Dummheit zu erinnern" (G, 21). Seine Dummheit, so Aleksandars Mutter, habe aus Rafiks Liebe zur Eisenbahn (seinem Beruf), dem Fluss Drina und, nach Verlust seiner Arbeit, dem Alkohol bestanden. Rafik ist nur für sieben Seiten Teil des Romans (17–22; 280; 292). Erst nach einigem Drängen Aleksandars erzählt die Mutter auf drei Seiten von ihrem Vater, der innerhalb der Familie totgeschwiegen wird: „Weniger am Leben als Opa Rafik kann kein Toter sein" (G, 18). Aleksandar habe keinen Opa gehabt, so seine Mutter. Stattdessen wird Rafik von seiner Tochter innerhalb ihrer kurzen Erzählung viermal als „Traurige[r]", zweimal als „Dumme[r]" sowie also „Verbitterter" und „dein Gehetzter" charakterisiert (G, 19–21). Sie erzählt Aleksandar von konstanter Trunkenheit und davon, wie sie und Aleksandars Vater Rafik betrunken am Ufer des Flusses fanden, ihn nach Hause brachten und samt Kleidung in der Badewanne reinigten. Sie erzählt Aleksandar von ihrem Ekel, aber vermag es gleichzeitig nicht, ihren Schmerz und ihre Enttäuschung vollständig zu verbergen. Rafiks letztes Versprechen an diesem Abend – saubere Kleidung, kein Alkohol, dafür Leben – hatte er nur wenige Stunden gehalten, ehe man zunächst eine Cognacflasche am Ufer der Drina und später flussabwärts Rafiks Leichnam fand: „seine geliebte Drina küsste ihn in den Tod" (G, 21).

In dem kurzen, intensiven, wütenden wie auch schmerzerfüllten Monolog der Mutter finden sich zahlreiche subtile Hinweise, die in ihrer Ambiguität und Multidimensionalität beispielhaft für die Vielschichtigkeit des Romans und dessen Umgang mit Trauer, Tod und Krieg sind. Zu nennen sind einerseits die Figur der Mutter selbst, die ihre Trauer augenscheinlich viele Jahre verborgen

6 Saša Stanišić selbst bezeichnete den Tod in der letzten seiner drei Zürcher Poetikvorlesungen im November 2017 als „ein Symbol, aber auch ganz konkret ein Verlust" (21:11–21:15).

hält. Das scheint wenig verwunderlich, wird über Rafik und seinen Tod doch innerhalb der Familie nicht gesprochen. Gleichzeitig nimmt die Aussparung Rafiks im familiären Gedächtnis auch allegorische Züge an. Wird Rafik nur totgeschwiegen, weil er ein suizidaler Alkoholiker war, der in der Drina ertrank – oder weil eine Thematisierung des Todes generell tabuisiert wird, gerade in Hinblick auf die bedrohliche politische Lage? Im ersten Drittel des Romans gibt es immer wieder Hinweise auf den ansteigenden bosnischen Nationalismus und die Ausgrenzung von Muslim:innen. In Višegrad waren es realhistorisch während des Bosnienkrieges nahezu ausschließlich Muslim:innen (Bosniaken), die ermordet wurden.[7] Trotz der unzähligen Gräueltaten, so konstatiert Edina Bećirević, habe jedoch eine Aufarbeitung der Geschehnisse in Višegrad kaum stattgefunden. Rafik und seine Abwesenheit in der Familie ließe sich also auch sinnbildlich dafür interpretieren, dass über die in Višegrad und an anderen Orten ermordeten Menschen nicht gesprochen wird und eine Aufarbeitung ausbleibt. In *Wie der Soldat das Grammofon repariert* trifft Aleksandar beispielsweise bei seiner Rückkehr nach Višegrad auf Pokor, der während des Krieges „vom gemütlichen Polizisten" zum „Anführer gewalttätiger Freischärler" aufstieg und die Spitznamen „Herr Pokolj" (Pokolj bedeutet Massaker) und „Herr Gemetzel" bekam (G, 282) und nun erneut als Polizist arbeitet. Aleksandar selbst verfällt in das Muster des Schweigens, als ihn Pokor nach seinen Eltern fragt. Obwohl es in Aleksandars Innerem brennt, zu seiner muslimischen Mutter zu stehen und „Pokor ins Gesicht [zu] sagen, es sei eine Ungeheuerlichkeit, dass Mörder in diesem Land nicht nur frei herumlaufen dürfen, sondern auch noch eine Polizeiuniform tragen" (G, 283), schweigt er letztendlich voller „Scham".

Die Kurzgeschichte *In diesem Gewässer versinkt alles* (2016) behandelt ebenfalls die fehlende Aufarbeitung, wenn es hier über den Fluss heißt: „An dem Fluss wurde doch schweigen gelernt, nicht schwimmen" (*Fallensteller*, 262). In der Geschichte begegnen wir einem namenlosen Protagonisten, der mit zwei jungen Frauen, Marie und Anna, nach erfolgreicher Gründung eines Start-Ups um die Welt reist. Zu Beginn der Geschichte fahren sie durch Frankreich, wobei die Leser:innen erfahren, dass der Protagonist in jungen Jahren aus seinem Geburtsland geflohen ist. Im Laufe der Kurzgeschichte wird das Rahmennarrativ durch eine rückblickende Binnenerzählung erweitert. Während das Rahmennarrativ durch einen homodiegetischen Erzähler gekennzeichnet ist, verschwindet das „Ich" im Binnennarrativ und überlässt einem heterodiegetischen Erzähler die Bühne – zumindest erscheint es auf den ersten Blick so. Denn trotz des Wechsels von der ersten in die dritte Person wird im Verlauf der Kurzge-

7 Vgl. Ewa Tabeau (2008) und Edina Bećirević (2014).

schichte deutlich, dass es sich hierbei um Kindheitserinnerungen des Protagonisten handelt, verbinden sich doch gegen Ende der Erzählung die beiden narrativen Ebenen, wenn Mutter und Großvater des Protagonisten auch in der Rahmenerzählung auftreten.

Bereits im ersten Satz der erzählten Erinnerungen wird das Gewässer erwähnt:[8] ein Fluss, zwar nie namentlich benannt, aber mutmaßlich die Drina. Im Fluss, so der Erzähler, versinkt normalerweise alles:

> Steine sowieso, aber auch Bälle, Bäume, Kühlschränke, einmal ein Ochse mitsamt dem Karren, der blöde Fluss, Kanarienvögel flogen hinein und versanken, ein Fahrrad, das dem Jungen versprochen worden war, im Sommer die Wolken, Schnee im Winter und zur Schneeschmelze einmal eine Brücke und im Frühling einmal ein Vater (F, 261).

Zwei Dinge fallen bei dieser Auflistung sofort ins Auge. Zum einen die eingeschobene Beschreibung des Flusses als „blöd“, mittels der er durch das negative Adjektiv personifiziert wird. Diese Personifizierung zieht sich nicht nur durch die Kurzgeschichte (s. insbesondere 263 und 272), sondern ist ein durchgängiges Merkmal der Drina in Stanišićs Romanen.[9] Das Ende der Aufzählung liefert zum anderen wiederum einen Grund für dieses negative Gefühl gegenüber dem Fluss, denn ein Listenelement unterscheidet sich deutlich vom Rest: der Vater, der in einem Frühling im Fluss versank. Wie der nächste Satz verrät, handelt es sich hierbei um den Vater des Jungen (F, 261) bzw. des Protagonisten, der Suizid begangen hatte (F, 264, 272). Doch obwohl sich der Vater im Fluss ertränkt hat, ist die Beziehung des Sohns zum Fluss äußerst ambivalent. Einerseits ist der Fluss Grab des Vaters (und Massengrab im Krieg), andererseits aber auch, wie die Leser:innen später erfahren, Rettung vor dem Kriegsgeschehen in der Stadt: „Der Fluss trug den Jungen über vier Grenzen zu einem Gastarbeiteronkel“ (F, 272; s. auch 271).

Die Aufzählung selbst ist eingeschoben zwischen zwei Passagen, in denen der Junge mit dem Großvater am Fluss spielt. Der Großvater vereint dabei in sich Charakteristika von beiden Großvätern in *Wie der Soldat das Grammofon repariert*, Opa Rafik und Opa Slavko, ohne jedoch zur reinen Metapher oder zu

---

8 Zwar liegt die Vermutung nahe, dass es sich bei dem Gewässer im Titel um den so wichtigen Fluss handelt. Wie der Erzähler den Leser:innen durch das titelgebende Gedicht innerhalb der Kurzgeschichte weismachen möchte, sind mit Gewässer jedoch die Tränen der trauernden Mutter gemeint (vgl. 264–265). Zweifellos ist der Titel des Romans doppeldeutig und bezieht sich sowohl auf den Fluss (siehe 261, 271) als auch auf die Trauer der Mutter.

9 In *Wie der Soldat das Grammofon repariert* unter anderem 21, 23, 95, 206, 209–211 und 260; in *Herkunft* unter anderem 6–8, 76, 166–167, 254.

einem blassen Abklatsch zu werden. Dafür sind die Überschneidungen oft zu subtil und zudem weist der Großvater zusätzliche Charakteristika auf. Opa Rafik, der kaum Gekannte, fast schon Vergessene, ist gekennzeichnet durch seine Bahnwärteruniform, die er sein ganzes erwachsenes Leben und selbst im Tod trug. Der „alte Mann" – so die Bezeichnung des Großvaters in den Erinnerungen in *In diesem Gewässer versinkt alles* – trägt ein „blaue[s], feste[s] Eisenbahnerhemd, ohne das ihn der Junge kaum je sah" (F, 262).[10] Der Großvater schenkt dem Jungen das Hemd, das in der Kurzgeschichte eine wichtige Rolle als Erinnerungsobjekt spielt. Auch das Ende der Kurzgeschichte bietet eine interessante Parallele zwischen Rafik und dem alten Mann: der Großvater, im Rahmennarrativ aufgrund stark angeschlagener Gesundheit dem Tode nahe, erhält vom Protagonisten ein neu angefertigtes blaues Hemd, das der Enkel aus Frankreich nach Bosnien schickt.[11] Der Großvater zieht das Hemd selbstständig an, wäscht sich das Gesicht und kämmt sich die Haare, worauf der letzte Satz der Geschichte folgt: „‚Zum Fluss', murmelt er und lässt Wasser in die Wanne ein" (F, 277). Insbesondere der subtile intertextuelle Bezug auf Rafik, der vor sowie nach dem Ertrinken im Fluss von Aleksandars Mutter in der Badewanne sauber geschrubbt wird, verstärkt die Ambiguität des Schlusses und impliziert an dieser Stelle den Suizid bzw. Tod des Großvaters. Gleichzeitig finden sich jedoch auch Spuren von Opa Slavko im alten Mann wieder. So wird Opa Slavko gleich zu Beginn von *Wie der Soldat das Grammofon repariert* mit Zauberei in Verbindung gebracht (vgl. G, 11), der alte Mann wiederum „konnte allerhand Zauberstücke" (F, 261). Zudem findet der junge Protagonist nach dem Suizid des Vaters und der lähmenden Trauer der Mutter im Großvater eine Bezugs- und Elternfigur, wie sie auch Opa Slavko zentral innerhalb der Kindheit von Aleksandar einnimmt. Und selbst die Figur des Vaters ist durch seinen Suizid in der Drina (Rafik) und den Sachverhalt, bereits bei Beginn der Erzählung verstorben zu sein (Slavko), als klare Verbindungslinie zwischen der Erzählung und dem Roman zu verstehen. Sowohl Vater und Großvater in *In diesem Gewässer versinkt alles* als auch Slavko und Rafik in *Wie der Soldat das Grammofon repariert* sind letztendlich intertextuell und assoziativ durch den Topos Tod verbunden.

---

10 In *Herkunft* gibt es zudem Großvater Muhamed, zu dem „die blaue Eisenbahner-Uniform [gehörte]" (H, 72).

11 Interessant wäre es in diesem Zusammenhang darüber nachzudenken, zu welchem Zweck die Kurzgeschichte *In diesem Gewässer versinkt alles* die Eisenbahneruniform (beziehungsweise das Hemd) als mnemotopisches Objekt einsetzt und inwiefern sie im Vergleich mit *Wie der Soldat das Grammofon repariert* neu konnotiert wird. Diese Fragestellung übersteigt jedoch den Rahmen dieses Kapitels.

Trotz dieser Verbindung ist der Großvater in *In diesem Gewässer versinkt alles* mehr als nur ein Pendant zu den Großvaterfiguren in Stanišićs Debütroman. Er ist auch Kern der Auseinandersetzung mit dem Tod sowie dem Versuch, diesem zu entkommen. In der Erzählung drängt sich früh ein Gefühl von Rastlosigkeit und insbesondere von Oberflächlichkeit auf. Der schnelle Lifestyle und die oberflächlichen Beziehungen scheinen, ein allgemeines Gefühl der Unzufriedenheit der Figuren zu überdecken. Als die drei Weltreisenden im Vorbeifahren einige Hundewelpen sehen, denken sie laut darüber nach, wie schön es doch wäre, einen von ihnen mitzunehmen. Der homodiegetische Erzähler räumt jedoch ein: „Was wir natürlich nicht tun würden, weil wir wissen, dass in unserem Leben kein Platz für das Glück von Welpen ist" (F, 261). Intimes und Triviales steht in den Gesprächen der Protagonisten Seite an Seite, aber Unangenehmes wird vermieden: „Wir sprechen aus, was uns gefällt, und meiden, was wir nicht ertragen" (F, 260). Die Rastlosigkeit des Protagonisten ist Ausdruck von Distanzierung und Vermeidung. Trotz seiner vielen Reisen haben er und sein Großvater sich seit der Flucht nicht mehr gesehen – in sein Ursprungsland möchte er nicht zurückkehren – und das „Leben [s]einer Mutter und [s]eines Großvaters ließ sich gut wegtelefonieren" (F, 272–273). Die Distanz zur Familie wird insbesondere durch das blaue Eisenbahnerhemd dargestellt, das er nun nicht mehr trägt, sondern „irgendwo auf dem Dachboden" verstaut hat (F, 273). Dabei zeigt sich der Protagonist selbstreflexiv: er weiß, dass seine Distanz bewusst gewählt ist, ein Vermeiden des Unvermeidlichen. Er weiß, dass der Großvater im Sterben liegt (F, 273). Und wichtiger noch, er weiß, dass er vermeidet, der Wahrheit ins Gesicht zu sehen: „Ich will nicht fragen, wie es ihm geht. Solange er mir nicht sagt, dass es ihm schlecht geht, geht es ihm nicht schlecht. [...] Ich bin genauso. Ganz genauso, hier sprechen zwei, die nicht über das sprechen wollen, was auf der Hand liegt, dass ein Mensch stirbt" (F, 266). Der Besuch eines Herrenausstatters in Paris und die Anfertigung eines blauen Hemds sind ein Versuch, das nicht mehr getragene Hemd wiederherzustellen. Einst hatte der Großvater ihm sein Hemd geschenkt, als der Junge sich zwischen Verlust des Vaters, Trauer der Mutter und soziopolitischen Spannungen zurechtfinden musste. Symbolisch versucht er nun durch die Anfertigung eines ähnlichen Hemds dem Großvater die Geste in der Jugend zurückzuzahlen. Gleichzeitig symbolisiert der Besuch beim Schneider aber auch das Bedürfnis, sich mitzuteilen: „‚Ich möchte, dass Sie für meinen Großvater ein Hemd schneidern, aber hören Sie erst zu, was mein Großvater für ein Mann war.' Meine heisere Stimme versinkt dramatisch in meinem Anliegen, alles versinkt in meinem Anliegen" (F, 274), der Protagonist findet mit seinem Bedürfnis, über den Groß-

vater zu erzählen, Gehör beim Schneider und mit ihm bei der gesamten Leserschaft.

2 Von Flüssen und Seen

Die Biografie des Protagonisten sowie die zeitliche und geopolitische Verortung des Binnennarrativs in den frühen 1990er Jahren in *In diesem Gewässer versinkt alles* öffnet die Tür für autobiografische Lektüreansätze. (F, 268; vgl. auch H, 93) In seiner ersten Zürcher Poetikvorlesung im November 2017 verweist Stanišić selbst darauf, dass zwei seiner Geschichten in *Fallensteller* „konkret in Bosnien angesiedelt sind“[12] und konstatiert über die Migrationserfahrung, dass sie ihn einfach nicht los lasse – „und das [sei] auch gut so“ (Stanišić 2017a, 65:35–65:52). Gleichzeitig ist die Erzählung aber auch Ausdruck des Selbstverständnisses eines Autors, der sich immer wieder deutlich gegen Schubladendenken ausdrückt, insbesondere bei der Kategorisierung seines Schreibens als „Migrationsliteratur“ (beispielsweise Stanišić 2007, 2017a). Denn die Migrationserfahrung selbst spielt in darin kaum eine Rolle. Stattdessen priorisiert die Kurzgeschichte Zwischenmenschliches und insbesondere die Auseinandersetzung mit dem Sterbeprozess eines geliebten Menschen. Doch nicht nur der individuelle Umgang mit dem unvermeidbaren Tod einer Einzelperson wird thematisiert, sondern auch der Massenmord.

Neben dem Suizid des Vaters in der Drina reflektiert das Binnennarrativ in der Kurzgeschichte auch Kriegsverbrechen, für die der Fluss missbraucht wurde. Zentral hier ist die Figur eines Kommunisten, der in den Erinnerungen des Jungen wortwörtlich vom Großvater aus der Stadt geworfen wird (vgl. F, 266–267). Daraufhin versammeln sich die Erwachsenen des Dorfes auf dem Marktplatz und diskutieren die Aktion des Großvaters. Ein Professor stellt die Frage, was der Kommunist gewollt habe und „was […] er dem alten Mann, oder der alte Mann ihm getan [habe]“ (F, 267). Niemand hat darauf eine Antwort, worauf der Großvater vom Kirchturm seinen Mitbürgern eine Predigt hält: „Genau das ist das Problem! Wir fressen zu viel Fettiges und Süßes und wundern uns später, dass wir am Fettigen und Süßen gestorben sind!“ (F, 267) Zwar erfahren die Leser:innen keinen Grund für den Streit zwischen Großvater und Kommunist, doch die Rückkehr des Letzteren als „frisch geschlüpfter Nationalist“ (F, 271)

12 Dabei handelt es sich neben *In diesem Gewässer versinkt alles* um die in der im Osten von Bosnien gelegenen Provinz Romanija spielende Kurzgeschichte *Die Fabrik*.

ermöglicht eine Annäherung. Denn der Rückkehrer lässt die Menschen der Stadt auf den Marktplatz bringen, „ließ Namen ausrufen und aufreihen" (F, 271). Dabei fällt auch der Name des Großvaters, der sich samt Schwiegertochter und Enkel versteckt. Die aufgereihten Menschen werden „in einer langen Kolonne zum Fluss gebracht, und der Junge durfte nicht hinsehen, aber was macht man gegen hinhören?" (F, 271) Der als heterodiegetisch getarnte homodiegetische Erzähler des Binnennarratives belässt es bei dieser offensichtlichen Implikation: Die Menschenkolonne wird am Fluss ermordet, der Junge hört womöglich das Schreien der Menschen, das Aufprallen der toten Körper auf das Wasser.[13] Als Emphase der Ambivalenz des Flusses – einerseits Massengrab, andererseits Rettung vom Jungen und seiner Mutter –, spiegelt der Erzähler die zu Beginn aufgetretene Auflistung. Anstatt Steine, Bälle, Schnee oder der Vater versinkt in dieser zweiten Auflistung „selbst der Krieg" (F, 271) im Fluss: „Handgranaten, Lebende und Tote, gesprengte Brücken, Geschichte und das daraus Gelernte, der blöde Fluss, ganze humanitäre Hilfsladungen, blubb-blubb, Kindheiten, noch mehr Väter, die aber unfreiwillig, der schöne Fluss" (F, 271–72). Durch die Auflistung wird das Unaussprechliche – die Grausamkeiten des Kriegs und der Ermordungen – zur Sprache gebracht. Allerdings, das macht die Auflistung auch deutlich, ist dies nur durch das Bild des Versinkens im Wasser möglich; eine Vermittlung, fast schon eine vom Fluss ungewollte Fokalisierung, die Tod, Krieg und die Lehren der Geschichte (insbesondere des Zweiten Weltkriegs, in dem mehr als fünftausend bosnische Muslime in Višegrad an der Drina getötet wurden [vgl. Bećirević 2014, 124]) unter der Wasseroberfläche verschwinden lassen, in der nächsten Sekunde bereits fortgetragen und so kaum greifbar. Diese Unbe*greif*lichkeit, die so schwere Auseinandersetzung mit der Unmenschlichkeit der gewalttätigen Auseinandersetzungen wird in der Ungreifbarkeit des Wassers und den Tiefen des Flusses verarbeitet. Einerseits gehen im Fluss die Gräueltaten des Kriegs unter, verschwinden insofern also. Andererseits ermöglicht dieses Verständnis des Flusses überhaupt erst, das traumatische Erlebte zu transzendieren und über das Leid zu sprechen. Der Fluss ist folglich sowohl Sinnbild des Verschwindens, gleichzeitig aber auch des vermittelnden Hervorbringens.

Auch in *Wie der Soldat das Grammofon repariert* ist die Drina für Stanišić ambivalente wie auch potenzialreiche Strömung, die kindliche Erinnerungen und Kriegsverbrechen aufeinanderprallen lässt. In dem Debütroman nimmt sich

---

13 Eine historische Kontextualisierung legt diese Interpretation nahe: Bećirević berichtet beispielsweise von Vorfällen im Juni 1992, bei denen bosnische Muslime in großer Zahl ermordet und in die Drina geworfen wurden (126–127).

der Fluss nicht nur Opa Rafik an, sondern wird darüber hinaus als Massengrab inszeniert. Im Vergleich zu *In diesem Gewässer versinkt alles* findet die Reflexion der Grausamkeiten in Višegrad in Bezug auf die Drina bei Aleksandar subtiler statt. Die schmerzhafte Auseinandersetzung mit den Erinnerungen, mit denen der Fluss assoziiert ist, wird immer wieder in Kontrast gesetzt mit einer geradezu zärtlichen Verbundenheit ausgedrückt in der wiederholten Bezeichnung als „meine Drina" (G, 95). Als Aleksandar nach zehn Jahren zum ersten Mal nach Višegrad zurückkehrt, ist sie im Bus von Sarajevo kommend das erste, dass der Erzähler hervorhebt: „Die Drina weckt mich" (G, 260). Auch sie ist Teil seiner langen Listen, die er vor und während des Besuchs in Višegrad konzipiert. Doch es ist nicht Aleksandar, der die Verortung des Todes in und um die Drina am deutlichsten vornimmt. Stattdessen gelingt dies eindrücklich Aleksandars Jugendfreund, Zoran Pavlović. Bereits vor Aleksandars Besuch in Višegrad wird die homodiegetische Erzählperspektive in einem dreiseitigen Kapitel (G, 146–148) von Aleksandar an Zoran übergeben. Zoran ist während und nach dem Krieg in Višegrad geblieben; der Kontakt zu seinem alten Freund war kaum vorhanden. In diesem Kapitel beschreibt Zoran, wie sehr er das Leben in Višegrad seit dem Krieg hasst und bringt in aller Deutlichkeit zum Ausdruck, wie die Drina zum Massengrab gemacht wurde:

> Ich hasse die Schüsse in der Nacht und die Leichen im Fluss, und ich hasse es, dass man das Wasser nicht hört, wenn der Körper aufschlägt, ich hasse es, dass ich so weit weg bin von allem, von der Macht und von dem Mut; ich hasse mich, weil ich mich oben am alten Gymnasium verstecke, und ich hasse meine Augen, weil sie nicht genau erkennen können, wer die Leute sind, die in die Tiefe gestoßen werden und im Wasser erschossen werden, vielleicht sogar schon im Flug. Andere werden gleich auf der Brücke getötet [...]. Ich hasse den Typen vom Staudamm in Bajina Bašta[14], der sich beschwert, man solle nicht so viele Leute auf einmal in den Fluss werfen, weil die Abflüsse verstopften. [...] Weil der scheiß Schnee nichts, nichts, nichts verdeckt, wir aber unsere Augen so gekonnt verdecken, als hätten wir nur das gelernt in den Jahren der Nachbarschaft und der Brüderlichkeit und der Einheit. (147)

Neben der Vielzahl an Anaphern („Ich hasse es [...]"), die die Eindringlichkeit von Zorans Gefühlen untermauert, fällt auf, dass Zoran in seiner Beschreibung direkt und unverblümt ist. Anstatt das Unsagbare durch den Fluss zu vermitteln, kommen Zorans Worte eher einem Zeugenbericht gleich, der festhält, dass das Morden insbesondere am Ufer und auf der Brücke der Drina stattfand. Es ist auch Zoran, der Aleksandar in Višegrad am deutlichsten mit dem Tod konfron-

14 Wie man in *The Genocide on the Drina River* (2014) lesen kann, entspricht die Geschichte vom „Typen am Staudamm in Bajina Bašta" der Realität (Bećirević 2014, 127).

tiert. Als sich die beiden zum ersten Mal nach zehn Jahren wieder treffen und zusammen in einer Bar sitzen, erzählt Aleksandar vom „Krieg [...], von der Zeit danach, von Frauen oder Studium oder Fußball“ (G, 279), bekommt aber nur Kopfschütteln als Antwort. Denn in Zorans Augen ist Aleksandar mittlerweile „ein Fremder“, der weder ihn noch irgendwas in Višegrad kennt. Aleksandar wirft ein, er wolle nur seine Erinnerung mit dem Jetzt vergleichen, was Zoran nur noch wütender macht:

> Erinnerst du dich an Čika Sead? Man sagt, sie haben ihn aufgespießt und wie ein Lamm gegrillt, irgendwo neben der Straße nach Sarajevo. Und wenn du dich an Čika Sead erinnerst, dann erinnerst du dich auch an Čika Hasan. Zweiundachtzig Liter Blut hat er vor dem Krieg gespendet, damit hat er immer geprahlt. Čika Hasan haben sie Tag für Tag auf die Brücke gebracht, damit er die Leichen der Hingerichteten in die Drina wirft. Hasan hat dem Toten die Arme ausgebreitet, er hat ihre Körper an seinen gelehnt, er hat sie auf sich ausruhen lassen, bevor er sie losließ. Zweiundachtzig Tote hat er so in der Drina bestattet. Und als sie ihm den dreiundachtzigsten befohlen haben, ist er auf das Geländer geklettert und hat selbst die Arme ausgebreitet. Das ist alles, soll er gesagt haben, ich will nicht mehr. (G, 282)

Während Aleksandar auf der Straße von Sarajevo nach Višegrad im Bus geschlafen hatte und durch die Drina aufgeweckt wurde, fungiert diese Straße für Zoran als Erinnerungsort an Čika Sead. Während Aleksandar sich das Schicksal der Ermordeten vor allem durch ihr Versinken in der Drina erschließt, hadert Zoran mit dem Schicksal Čika Hasans, der den namenlosen Opfern einen Namen gibt. Gleichzeitig verstärkt Zoran das Bild der Drina als Massengrab; nicht nur durch die Erzählung der dreiundachtzig Toten, sondern vor allem durch das Wort „bestattet“. Aleksandar wird in seinem Zusammenkommen mit Zoran mit jemandem konfrontiert, der jeden Tag auf Erinnerungsorte und Täter wie Pokor trifft und dadurch Traumata durchlebt, die nie überwunden oder Teil der Vergangenheit werden können. Aleksandar hingegen, der sein Leben in Deutschland hat und Višegrad nur besucht, kann sich leichter abgrenzen. Diese Differenz wird erzählerisch durch den unterschiedlichen Umgang mit dem Geschehen präsentiert. Während Aleksandar das Unsagbare nur mit Hilfe der Drina reflektieren kann, formuliert Zoran das Erlebte ohne Umschweife, in unverblümter Direktheit, die das Grausame wiedergibt. Denn das Erlebte füllt Zoran einzig mit Wut und Hass, denen Aleksandars Drang nach rationalem Verstehen und der Wunsch, die Erinnerungen sowie das Geschehene sichtbar zu machen, gegenüberstehen. Allerdings gelingt letztendlich auch Aleksandar eine ergiebige Reflexion des Todes durch die Drina. In einer Mischung aus fantasierter Kindheitserinnerung und fantastischer Erzählung spricht er während des Angelns mit der Drina. Und die Drina antwortet ihm. Im Gespräch entschul-

digt sie sich für den Tod von Opa Rafik (G, 209). Nach einem kurzen Schweigen beginnt sie mit einem Monolog – einem Monolog jedoch, der selbst in der fantastisch angehauchten Szene zwischen Gesagtem und Erfundenem angesiedelt ist, da er nur im Konjunktiv wiedergegeben wird:

> Der Winterkälte trotze sie und die Herbstreigen wühlen sie nicht auf, aber sie habe Angst davor, dass die Schüsse auch uns mit Krieg anstecken. Gegen den Felsen klagt sie, unzählige Kriege habe sie durchgemacht, einer scheußlicher als der andere. So viele Leichen habe sie tragen müssen, so viele gesprengte Brücken ruhen für immer auf ihrem Grund. [...] Auch habe sie sich nie verstecken können und vor keinem Verbrechen die Augen verschließen, schäumt sie vor Wut, ich habe nicht mal Augenlider! Ich kenne keinen Schlaf, kann niemanden retten und nichts verhindern. (G, 211)

Die Redewiedergabe im Konjunktiv verdeutlicht hierbei, wie der Erzähler die Drina als vermittelnde Instanz einsetzt, als Sprachrohr, um das Geschehene in Worte fassen zu können. Zudem wird in keiner von Aleksandar vermittelten Drina-Szene so direkt auf die Toten und den Krieg eingegangen. Der Konjunktiv-Monolog fungiert dabei auch als Verteidigung der personifizierten Drina, die die Leichen tragen muss, die zwar helfen, vergessen, nicht sehen will, aber dazu nicht in der Lage ist. Interessant ist an diesem Monolog auch, dass er viele Elemente von Zorans Monolog (G, 147) wiederholt: die Wut, die Unmöglichkeit, wegzuschauen, zu vergessen, zu helfen, zu verhindern. In diesem Monolog zeigt der homodiegetische Erzähler am deutlichsten seine Strategie, durch die Drina narrativ die Grausamkeiten des Kriegs zu reflektieren.

Von fließendem Wasser und einem zum Massengrab gemachten Fluss wenden wir uns einem stillen Gewässer zu, das in *Vor dem Fest* eine wichtige Rolle spielt. Allerdings ist die Ambivalenz des Uckermärkischen Sees zwischen positiver und negativer Assoziation größer. Es gibt insgesamt vier Szenen, in denen die beiden Seen (der „Tiefe See“ und der „Große See“) um Fürstenfelde in einen narrativen Zusammenhang mit dem Tod gebracht werden. So berichtet einer der vielen historischen Berichte im Roman von einer „Schultzin“ (Bürgermeisterin), die im Jahr 1589 das von ihrem Sohn mit der Magd gezeugte Kind erwürgt und den Sohn zum Mord der Magd angestiftet hatte, woraufhin sie „zur Straffe im Tiefen See ertrenckt“ worden ist (V, 104). Dieser See wurde in Fürstenfelde aufgrund seiner Tiefe und der damit einhergehenden schwarzen Farbe des Wassers seit Besiedlung der Gegend misstrauisch beäugt und erhielt daher den Namen „Düvelsbad“ (V, 95), Teufelssee. Der Fährmann hatte einst eine kleine, zwielichtige Gestalt über den See gefahren, die sich als der Teufel entpuppte. Da der Fährmann pflichtbewusst dessen Wünschen nachkam, verschonte ihn der Teufel, bestrafte allerdings die restlichen Anwohner Fürstenfeldes mit der Pest, da sie es gewagt hatten, sich an seinem See niederzulassen. Wohl handelt es sich

hierbei um eine lokale Legende, die den Ausbruch einer Krankheit erklären soll. Reizvoll ist das Dreiergespann See – Teufel – Tod, das als Legende zur Geschichte und damit zur Identität Fürstenfeldes gehört. Im Fährmann finden sich zweifelsohne Anleihen an Charon aus der griechischen Mythologie, dem Fährmann des Hades und der Toten über die Flüsse Styx und Acheron. Der Fährmann ist alt und gleichzeitig zeitlos; durch die durchgehende Nennung als „der Fährmann" scheint es, als wäre er schon seit Jahrhunderten Teil von Fürstenfelde.[15] Er teilt dieses mythische Alter mit Charon. Der Roman selbst gibt weitere deutliche Hinweise auf die Parallele. Ein Kapitel beschreibt archäologische Funde um und in Fürstenfelde, die nicht nur auf eine lange Geschichte hinweisen, sondern auch auf den Vormarsch der Slawen in die Gegend. Der Erzähler spricht von „einem slawischen Grab", in dem man „einen Meerschaumwirbel und im Mund des Toten eine Münze [fand], als Belohnung für den Fährmann, der sie ins Jenseits bringen würde" (V, 260). Auf der anderen Seite nimmt der Fährmann als Beschützer des Dorfes jedoch auch eine „umgekehrte [...] Stellung zu der als mythologische Figur bekannten" (Steiner 2014, 16:53–18:22) ein. Es ist der Fährmann, der der Figur Frau Kranz das Leben rettet. Es ist auch der Fährmann, der in der lokalen Legende durch das Dorf läuft, um die Bewohner vor dem Fluch des Teufels zu warnen.

In diesem Kontext sei hier noch auf eine Erinnerung Ana Kranz' verwiesen, die nach ihrer Flucht aus dem Banat in Fürstenfelde ein neues Zuhause gefunden hatte, jedoch nicht dem Krieg entkommen konnte. Während des Malens am und im See erinnert sie sich an den Einmarsch von Russen in die Uckermark und die damit verbundene Angst, als sie sich im Wasser unter dem Kahn des Fährmanns versteckt hatte. Zwar ist es der See, der Frau Kranz beim Überleben hilft – „sie trank den See" (V, 100; dieser Satz findet sich sogar zweimal auf der Seite) –, allerdings ist auch impliziert, dass gleichzeitig um den See Vergewaltigung und Tod (angedeutet im Bild des Soldaten, der ein Schwein erwürgt) sich ereignen. Ana Kranz' Rettung durch den Fährmann und ihr Überleben sind folglich auch ein Beispiel für die Ambivalenz der narrativen Verbindung von See und Tod. Für den Roman am einschneidendsten ist letztendlich der Tod des Fährmanns, mit dem *Vor dem Fest* öffnet. Der Fährmann ist sozusagen nun fehlender Teil des ‚Ökosystems See': „Zwei Seen, kein Fährmann" (V, 11). Zudem ist er im Großen See ertrunken (V, 12), Suizid wird hierbei nicht ausgeschlossen. Der Tod des Fährmanns, seinerzeit ein begnadeter Erzähler, der zudem Fürstenfelde mit der Außenwelt verbindet, zwingt das Dorf selbst, die

15 In der dritten Zürcher Poetikvorlesung sagte Stanišić dazu: „Vor allem die eigene Unsterblichkeit ha[t] ihn mürbe gemacht und resigniert" (Stanišic 2017c, 23:19–23:22).

Leerstelle der Erzählposition zu übernehmen (siehe auch Steiner 2014, 17:30–18:22). Folglich verändert der Tod des Fährmanns im See die gesamte Dorfstruktur, öffnet damit die Tür für die Erzählfigur des „Wir“, die den Roman bestimmt, und bringt Unsicherheit und Möglichkeiten mit sich. Mit dieser Erzählfigur und dem Erzählen im Allgemeinen befasst sich nun das folgende Unterkapitel. Denn auf narrativer Ebene wird der Tod zwar häufig in Verbindung mit Gewässern verhandelt, die narrative Auseinandersetzung mit ihm ist jedoch insbesondere dann essenziell, wenn sie als Überlebensstrategie verwendet wird.

3 Erzählen als Überlebensstrategie – aussterbende Dörfer

Das Dorf Fürstenfelde in *Vor dem Fest* schrumpft seit Jahren, sowohl aufgrund von Landflucht wie auch aufgrund von Todesfällen. Bereits der erste Absatz des Romans verdeutlicht das: „Wir sind traurig. Wir haben keinen Fährmann mehr. Der Fährmann ist tot“ (V, 11). Der Tod des Fährmanns ist Katalysator der Erzählung. Mit ihm öffnet der Roman, aber wichtiger noch: mit ihm versucht das Dorf das Erzählen zu übernehmen. Immer wieder erfährt man im Roman, wie respektiert der Fährmann im Dorf gewesen war, hatte er doch dort viele Jahrzehnte gelebt. Am wichtigsten war jedoch, dass der Fährmann Geschichten erzählte: „Der Fährmann war ein guter Erzähler“ (V, 12; 233). Ohne ihn fehlt plötzlich ein Element, das sich als überlebenswichtig herausstellt. Ohne Geschichten über die Historie des Dorfes lässt sich kein Gefühl der Gemeinsamkeit beschwören. Viel mehr noch: aufgrund der fehlenden Konstitution der Vergangenheit des Dorfes durch das Erzählen von Geschichten ist die Gegenwart und damit auch die Zukunft in Gefahr. Denn Fürstenfelde definiert sich durch seine eigene Tradition. Die zentrale Bedeutung des „Haus der Heimat“ macht das deutlich. Und der Tod des Fährmanns ist nur der alarmierende Höhepunkt eines beständigen Schwundes an Menschen, aber viel mehr noch an Tradition. Denn nicht nur der Fährmann ist tot, auch der Tischler und der Elektriker im Dorf sind gestorben – ein Ersatz für sie ist nicht in Sicht. Auffällig ist hierbei auch, dass Fährmann, Tischler, Elektriker und auch der bald in Ruhestand gehende Glöckner durchweg einzig durch ihre Berufsbezeichnungen benannt werden; keiner von ihnen trägt einen Namen. Dadurch wird betont, dass die Rolle des Einzelnen im Gesamtgefüge des Dorfs wichtiger für die Konzeption des „Wir“ ist, als das Individuum selbst. Es ist folglich weniger der Verlust einer individuellen Person, die schmerzt, sondern der Verlust eines Teiles dessen, was das Dorf in seinem eige-

nen Selbstverständnis ausmacht. Mit Ausnahme des Elektrikers handelt es sich außerdem um Berufe, die eine lange Tradition haben und folglich Teil der Komposition der Dorfgeschichte sind. Ihr Wegfallen ist daher ein weiteres Zeichen dafür, dass die Geschichte des Dorfes verloren geht und deswegen Gegenwart und Zukunft in Gefahr sind. Dass Johann, Frau Schwermuths Sohn, die Position des Glöckners übernimmt – wenn auch unbezahlt – und dadurch ein Wandel von Berufsbezeichnung zu Eigennamen vollzogen wird, ist womöglich ein erstes, wenn auch unstetes Zeichen von Hoffnung. Nichtsdestotrotz scheint der Tod des Dorfes unaufhaltsam: Denn „es gehen mehr tot, als geboren werden" (V, 85) und „[n]iemand sagt, ich bin der neue Fährmann" (V, 13). Da sich keine Einzelperson findet, die die Rolle des Fährmanns einnimmt – Erzähler, Beschützer, Fixpunkt –, muss das Dorf als Ganzes einspringen:

> Also niemand darf sich sicher wähnen in dieser Nacht, in der ihr Fährmann selbst nicht vorhanden ist. Das ist eine Warnung an all die Personen, die in dieser Nacht vor dem Fest unterwegs sind: euch könnte etwas passieren, euch beschützt heute Nacht niemand; ihr müsst euch dem Dorf als Erzähler ergeben. Er ist derjenige, der euch durch diese Nacht führt. (Steiner 2014, 17:55–18:22)

Der Tod des Fährmanns setzt folglich nicht nur die Erzählung in Bewegung, sondern offenbart ein strukturelles Trauma, mit dem das Dorf kämpft. Wie Stanišić in der letzten seiner drei Zürcher Poetikvorlesungen im Jahr 2017 erklärte:

> Mit ihm stirbt nicht nur ein Fährmann. Mit ihm stirbt ein mythisches Wesen. […]. Und auch er war, also der Fährmann, wie Aleksandars Großvater jemand, der mit dem Erzählen gehandelt hat. Über Jahrhunderte hinweg brachte dieser Mann mit seinen Passagieren Geschichten ins Dorf und ließ die Dorfgeschichten über die Passagiere wieder in die Welt hinaustragen. (2017c, 22:32–23:10)

Es handelt sich um den Verlust einer geteilten Vergangenheit, eines geteilten Dorf- und Lokalmythos, die beide vom Fährmann verkörpert wurden. Einerseits war der Fährmann eine lange Zeit Teil des Dorfes, sowohl in historischen Berichten als auch Erinnerungen in der Vergangenheit taucht er immer wieder auf. Als Geschichtenerzähler war er andererseits auch jemand, der Geschichten von außerhalb ins Dorf brachte. Zudem war er auch als „mythisches Wesen" im Sinne von Charon wiederum zentraler Bestandteil der Aufrechterhaltung eines einenden Mythos. Das Wegbrechen der geteilten Vergangenheit und des geteilten Mythos verunsichert und destabilisiert die Gegenwart und bedroht die Zukunft und folglich das Weiterbestehen des Dorfs. Trauma kann in diesem Zusammenhang mit Dominick LaCapra verstanden werden als „an anxiety-producing condition of possibility" (1999, 82). Diese „condition of possibility", („euch könnte etwas passieren, euch beschützt heute Nacht niemand; ihr müsst

euch dem Dorf als Erzähler ergeben“), ist das Fehlen einer geteilten Historie, eines Narratives, das der Fährmann verkörpert hatte. Gleichzeitig argumentiert Myrto Aspioti (2021), der Roman suggeriere „that collective identities, especially those anchored in something as arbitrary as geography, are forced and fragile“ (109). Die Leser:innen treffen daher zu Beginn auf ein Dorf, das dringend nach einem identitätsstiftenden Narrativ sucht. Im Laufe des Romans wird mehrfach verdeutlicht, dass eine Existenz ohne eine Dorferzählung schrecklich wäre: „Das ist das eigentliche Nichts [...]: Dass etwas existiert und funktioniert, aber für niemanden einen Nutzen hat. Gegenstände, Geräte, ein ganzer Ort. Die Glocken. Dass die einfach nur noch sind“ (V, 74). In dieser Situation ist es das Kreieren und Erzählen von Geschichten, die das Überleben des Dorfes sichern. Johanna Schwermuth, Archivarin im „Haus der Heimat“, fungiert nicht nur als Kuratorin für die Gegenstände im Archiv. Wie im Laufe des Romans angedeutet wird, erschafft sie viele der Texte im Archiv selbst oder schreibt sie um. Sie entwirft und verfasst dadurch die Geschichte des Dorfes, kreiert eine (in ihren Augen) sinnstiftende Erzählung. Das beste Beispiel dafür ist der semi-historische Bericht über den „Ring des Kesselflickers“ (187–190), bei dem die Gestaltung des Kapitels selbst die Interpolation Schwermuths aufzeigt. Teile des gedruckten Texts sind durchgestrichen, in Handschrift wurden einzelne Wörter, Phrasen oder ganze Paragrafen von Frau Schwermuth eingefügt. Denn Frau Schwermuth, so Stanišić, „fehlt zum Beispiel die Psychologie in den alten Geschichten oder sie findet die Einträge der Vergangenheit zu knapp; dann erzählt sie ihre eigenen Märchen und Geschichten und so weiter“ (Steiner 2014, 7:55–8:16). Für sie ist das notwendig, denn ohne Vergangenheit, das weiß sie, kann es weder Gegenwart noch Zukunft geben. Sie verkörpert, was Alon Confino zum Themenkomplex der Heimatfolklore festhält: Heimatfolklore „linked generations by emphasizing the longevity of traditions, real or invented, thus connecting the past and present“ (1993, 59). Indem Frau Schwermuth also die Geschichte des Dorfes entwirft, versucht sie dessen Gegenwart zu legitimieren.

Im für das Dorf zentralen Annenfest überlagern sich Vergangenheit und Gegenwart, einerseits aufgrund dessen langer Tradition, andererseits allerdings auch durch ein narratives Ineinanderfallen der beiden Ebenen. Neben zwei in historischen Berichten beschriebenen Dieben, die plötzlich in der Gegenwart versuchen, die Kirchenglocken zu stehlen, wird dieses Ineinanderfallen insbesondere in der Figur der Anna symbolisiert. Denn vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart ziehen sich sechs Figuren mit dem Namen Anna durch die Dorfgeschichte. Dabei steht vor allem Anna Geher im Fokus, werden ihre Erfahrungen doch erzählerisch mit Figuren aus der Vergangenheit verflochten. Dadurch erscheint sie als symbolisches Kontinuum in der Dorfgeschichte. Im letzten

Drittel des Romans trifft sie auf den suizidalen Wilfried Schramm, einen Rentner im Dorf. Neben der symbolischen Parallele, in der Anna, stellvertretend für das gesamte, alternde und nach Sinn suchende Dorf, Herrn Schramm rettet, wird die Situation auf Erzählebene schnell undurchsichtig. Denn plötzlich taucht Frau Schwermuth mit gezogener Waffe auf und bedroht Anna. Das Umschreiben und Erschaffen der Dorfhistorie haben in Frau Schwermuth einen psychotischen Schub ausgelöst,[16] in dem sie die verschiedenen Zeiten und konstruierten Geschichten nicht mehr auseinanderhalten kann: „Den Kesselflicker habe [Frau Schwermuth] erwischt und die Glocken gesichert, jetzt sei *sie* dran“ (V, 218). Parallel zu diesem Ereignis erzählen einige Kapitel die Geschichte eines alten Mannes namens Lutz und einer jungen Frau, die am Rand des Dorfes bereitstehen, um eine plündernde Bande abzuwehren. Lutz und die junge Frau stehen am gleichen Ort wie Anna, Herr Schramm und Frau Schwermuth – allerdings im 17. Jahrhundert. Die junge Frau im 17. Jahrhundert, ebenfalls Anna, trägt eine Armbrust. Gefangen in einer Überschneidung der Zeitstränge fordert Frau Schwermuth in der Gegenwart Anna auf, die Armbrust zu senken. Sie redet auf Herrn Schramm ein, nennt ihn mehrfach Lutz und will ihn überzeugen, dass Anna eine Verräterin ist. Die Situation bleibt zunächst ungeschlichtet, die angedrohte Tötung Annas schwebt über den letzten Kapiteln des Romans. Letztendlich gelingt es dem Dorf, der Erzählinstanz des Romans, Anna zu überwinden, ohne sie dabei zu vernichten. Anna, ihre mehrfachen Manifestationen in der Geschichte Fürstenfeldes und ihre direkte Verbindung zum Annenfest verkörpern das Trauma des Dorfes. Bei einer Auktion während des Annenfests bietet Anna auf ein Gemälde des Dorfes, wird jedoch vom Dorf überboten: „Sie steht beim Scheiterhaufen und hebt ein brennendes Scheit in die Luft und wird überboten von uns, wir bieten zwölf“ (V, 315). Der Triumph des Dorfes über Anna symbolisiert folglich die Überwindung des Traumas und vermittelt Hoffnung auf ein Fortbestehen – ein Fortbestehen, dass erzählerisch gesichert wurde (vgl. Böttcher 2020, 311).

In Stanišićs letztem Roman *Herkunft* ist sowohl das Oppositionspaar Tod–Leben und das Verständnis des Todes als Symbol aber auch als konkreter Verlust am deutlichsten zu beobachten. Die gesamte Erzählung wird von der Demenzerkrankung und dem unausweichlichen und letztendlich eintretenden Tod der Großmutter überschattet. Für die Leser:innen ist die Großmutter beim Aufschlagen des Buches bereits verstorben und ist es bei jeder weiteren Lektüre auch diegetisch von Beginn an. Die zeitliche Nähe zwischen dem realen Tod der

16 Stanišić selbst bezeichnet es als „einen schweren Schub von Wörtlich-nehmen-der-Geschichte“ (Steiner 2014, 46:27–46:33).

Großmutter am 29. Oktober 2018 (H, 312) und der Veröffentlichung des Romans am 18. März 2019 spiegelt sich am Ende des Romans wider, wenn Stanišić die verstorbene Großmutter erzählerisch am Leben erhält. Das eindrücklichste Textbeispiel für die Opposition von Leben und Tod ist der Besuch Oskarušas, des kleinen Dorfes, in dem Stanišićs Großvater geboren wurde und aufwuchs. Zusammen mit seiner Großmutter besuchte Stanišić das Dorf erstmals 2009, festgehalten und fiktional angereichert im vierten Kapitel „Oskoruša, 2009“. In Oskoruša lebten in den 1980er Jahren 100 Menschen. In der Gegenwart des Romans leben dort noch 13: „Die dreizehn gehen nirgendwo mehr hin. Sie werden die Letzten sein“ (H, 18). Oskoruša stirbt – wie auch Fürstenfelde – aus; eine Tatsache, die dem Erzähler Saša bei seinem ersten Besuch sofort so präsent ist, dass er von Gavrilo, seinem Verwandten und einem der Ältesten im Dorf, dafür gerügt wird: „Was ist los mit dir? Kaum angekommen, sprichst du schon vom Sterben. Ich sag dir was. Wir haben das Leben hier überlebt, der Tod ist das kleinere Problem“ (H, 18–19). Bei seinem ersten Besuch nun wird der Erzähler Saša zum Friedhof des Dorfes gebracht. Kaum irgendwo fallen Tod und Leben so stark zusammen, wie dort: „Ich wandte mich ab. Ging von Grabstein zu Grabstein und las. Ich las *Stanišić*. Las *Stanišić*. Las *Stanišić*. Auf fast jedem Grabstein, auf fast jedem Grabholz stand mein eigener Nachname“ (H, 27–28). Der Zusammenprall von Tod und Leben wird verstärkt durch Verweise auf religiöse Symbolik: eine Hornotter windet sich auf einem Baum in der Nähe der Figuren, die „Grabplatte war die Tafel“ (H, 27) für Essen und Trinken, das zwischen Lebenden und Toten aufgeteilt wird. Der Erzähler Saša selbst resümiert kurz darauf: „Der bitter-süße Tag mit den Lebenden und den Toten, einer leibhaftigen Schlange oder einem symbolischen Tier. Das Picknick am Grab meiner Urgroßeltern. Das alles ist eine Art Urszenerie geworden für mein Selbstporträt mit Ahnen“ (H, 49). Konkretes und Symbolisches, Leben und Tod finden sich auf Oskorušas Friedhof vereint (siehe auch Klüppel 2020, 10–11, 18). Der Tod dringt in die Erzählung ein, verschafft sich gleichberechtigt Zugang an der Seite des Lebens. Stanišić selbst kommentiert dies in der dritten Zürcher Poetikvorlesung und hält fest: „In der Nähe vom Tod handelten alle Erzählungen in Oskoruša immer ausschließlich vom Leben“ (Stanišić 2017c, 30:54–31:01). Doch damit nicht genug: Denn der Roman stellt Leben und Tod nicht einfach nur nebeneinander. Vielmehr macht sich die homodiegetische Erzählinstanz die Spannung zwischen den beiden produktiv zu Nutzen. Stanišić selbst beschreibt das folgendermaßen: „Gräber schaffen Geschichten, konstruieren Herkünfte. Da wo sie sich mit Informationen über die Toten zurückhalten, lassen sie Grabräubern wie mir den Platz für literarische Grabbeigaben“ (Stanišić 2017a, 61:15–61:25).

Bislang wurde zunächst die Auseinandersetzung mit dem Tod des Großvaters in *Wie der Soldat das Grammofon repariert* sowie der Aufarbeitung traumatischer Erinnerungen und Erlebnisse während des Balkankriegs diskutiert und anschließend eine Analyse von Fürstenfelde und dessen Versuch, das Aussterben des Dorfes zu verhindern erbracht. Im Folgenden werde ich mich nun der zweiten These zuwenden, nach der die auto-, homo- und heterodiegetischen Erzähler in den Romanen aufgrund der Präsenz des Todes veranlasst werden, das Erzählen von Geschichten als Überlebensstrategie zu verwenden.

4 Erzählen als Überlebensstrategie: Die Großmutter

In *Herkunft* rückt Stanišićs demente Großmutter Kristina immer offensichtlicher in das Zentrum der Erzählung, ehe sie zum Schluss der zentrale Part des Handlungsstrangs ist. Dort ist sie Teil einer Geschichte, die Stanišić dem Leser als *Chose Your Own Adventure* präsentiert. Am Ende jedes Kapitels kann sich der Leser interaktiv zwischen mehreren Optionen entscheiden – und wird je nach Entscheidung aufgefordert, auf einer bestimmten Seite weiterzulesen. Die immer fantasiereichere Handlung (inklusive Drachen) wird jäh durch einen kurzen, kursiv gedruckten Text am Ende eines Kapitels unterbrochen: „Heute ist der 29. Oktober 2018. Ich habe geschrieben: ‚Schmetterlinge sind es nicht, du Esel'. Mein Telefon hat geklingelt. Meine Großmutter ist im Alter von achtundsiebzig Jahren in Rogatica gestorben." (H, 312)

Der gesamte Epilog und – insbesondere in wiederholten Lesedurchgängen – der gesamte Text wird in Folge dieser Nachricht ein Anschreiben gegen den Tod. War der Tod den gesamten Roman über im Hintergrund vernehmbar, bricht er nun über den Text hinein und unterbricht ihn. Der Epilog selbst wird dabei immer fantasievoller, die Großmutter und der seit circa dreißig Jahren tote Großvater sind wiedervereint. Stanišić will dem Tod nicht die Übermacht über den Text geben. Bereits der erste Teil seines Debütromans schrieb gegen den Tod an; die Fantasie des jungen Aleksandar als Schutz vor dem einbrechenden Krieg. In seiner ersten Zürcher Poetikvorlesung konstatiert Stanišić hierzu: „Der Mantel der Fantasie liegt über dem Körper der Gewalt, dünn und durchlässig. Jede Idylle ist nur temporär" (2017a, 47:20–47:28). In *Herkunft* versucht Stanišić ebenfalls, den Mantel der Fantasie über den Tod eines geliebten Menschen zu legen, doch es scheint ihm nicht zu gelingen: Der homodiegetische Erzähler lässt die bereits verstorbene Großmutter sagen: „Das Erzählen erhält mich nicht

am Leben, Saša! Du verwandelst Funken in Feuerodem. Du übertreibst! Herkunft als Wimmelbild mit Drachen? Und einer bewacht den Steg über den Fluss in die jenseitige Welt?“[17] (H, 345) Die an Demenz verstorbene Großmutter wird innerhalb der Diegese des Romans zur fiktionalen Figur. Trotz des Todes kann der homodiegetische Erzähler nicht aufhören, über die Person zu schreiben. Was Svetlana Arnaudova mit Bezug auf Aleksandar in *Grammofon* schreibt, trifft somit auch auf Saša in *Herkunft* zu: „Er ist fest davon überzeugt, dass Sprechen und Erzählen für das Leben stehen und dass Schweigen über Personen diese gewissermaßen zum Tode verurteilt“ (H, 41).

Das Anschreiben gegen den Tod, das Geschichtenerzählen im Roman entpuppt sich dabei deutlich als eigene Überlebensstrategie: „Das Erzählen ist immer auch nur Ablenkung – Ablenkung von dem Grauen. In Augenblicken existenzieller Krise kann es aber auch eine Überlebensstrategie sein, eine Selbstvergewisserung einer Welt, der man misstraut“ (Stanišić 2017a, 47:34–47:52). Denn: „Solange ich erzähle, gibt es mich da“ (47:46–48:00). Um den Tod von Großmutter Kristina zu kompensieren und zu bewältigen, erlaubt der Erzähler dem Fantastischen, vollständig zu übernehmen. Eines der möglichen Enden lautet: „Ich öffne die Augen. Großmutter und Großvater sitzen da und sehen einander an“ (H, 349). Allerdings bleibt diese Imagination nur einen Moment bestehen, wie der Erzähler selbst anerkennt: „Jetzt weiß ich nicht, wie es weitergeht“. In einem weiteren Kapitel geht er darauf ein, was wirklich passiert ist, wie die Beerdigungsliturgie zu lange dauerte und wie der Sarg zu groß für das Grab war, und entmystifiziert so, was er gerade aufgebaut hatte. Der Roman misst dem einen Ereignis keinen höheren Wert bei als dem anderen, lässt beide Szenarien gleichzeitig existieren und überlässt so den Leser:innen die Entscheidung – analog zur Form des *Choose Your Own Adventure*. Doch auch an diesem Punkt gibt der Erzähler nicht auf. Er geht sogar so weit, seinen Debütroman *Wie der Soldat das Grammofon repariert* intertextuell zu spiegeln, sogar direkt zu zitieren: „‚Eine gute Geschichte‘“, sagt [Großmutter], „‚ist wie früher unsere Drina war: nie stilles Rinnsal, sondern ungestüm und breit. Zuflüsse reichern sie an, sie brodelt und braust, tritt über die Ufer. Eines können weder die Drina noch die Geschichten: Für beide gibt es kein Zurück‘“ (H, 330). In *Wie der Soldat das Grammofon repariert* wiederum erinnert sich Aleksandar an seinen Großvater Slavko (der vielfach Großvater Pero in *Herkunft* ähnelt) und sagt:

17 Ähnlich wie in der Figur des Fährmanns findet man auch in dieser Formulierung der Großmutter sowie ihrer fantastischen Realisierung (H, 338–339, 346–347) Verweise auf die griechische Mythologie, in diesem Fall insbesondere den Fluss der Toten, Styx.

> Eine gute Geschichte, hättest du gesagt, ist wie unsere Drina: nie stilles Rinnsal, sie sickert nicht, sie ist ungestüm und breit, Zuflüsse kommen hinzu, reichern sie an, sie tritt über die Ufer, brodelt und braust, wird hier und da seichter [...]. Aber eines kann weder die Drina noch Geschichten: für beide gibt es kein Zurück". (G, 313)

Für diese Spiegelung lassen sich drei Gründe annehmen. Zunächst versucht die Erzählung, die Grenzen zwischen Stanišićs Romanen aufzulösen, in der Hoffnung, dass die Erzählung auf diese Weise vielleicht weitergehen und die Großmutter am Leben erhalten kann. Zweitens ist die Szene im Debütroman kontextualisiert als Erinnerung an Worte des Großvaters oder zumindest als etwas, das der Großvater während seines Lebens leicht hätte sagen können. Zweitens werden so Großmutter Kristina (in *Wie der Soldat das Grammofon repariert* heißt die Großmutter Katarina) Worte in den Mund gelegt, die Slavko (Pero) gesagt hatte oder hätte sagen können. Das wiederum ermöglicht es ihr, sich über Romane hinweg intensiver mit ihm zu vereinen. Zuletzt betont diese Spiegelung des Zitats aber auch, dass es notwendig ist, abzuschließen, ein Ende zu finden, das Unvermeidliche zu akzeptieren, indem es daran erinnert, dass es kein Zurück gibt, sowohl für die Drina als auch für Geschichten. Und letztendlich scheitert jeder Versuch, den Tod fernzuhalten. Er schreibt in *Herkunft*:

> Heute ist der 30. Oktober 2018. In unserer Wohnung in Hamburg brennen Kerzen im Fenster zum Gedenken. Ich sehe mir Fotos meiner Großmutter an. Auf einem sitze ich auf ihrem Schoß. Ich bin sechs Jahre alt und vierzig Jahre alt. Es fällt mir schwer, mich an sie als gesunde Frau zu erinnern. Es fällt mir schwer, meine Großmutter hier am Leben zu halten. (H, 317; Herv. i. O.)

Im Roman sind diese sieben Sätze kursiviert. Die einzige Ausnahme ist das Wort „hier" im letzten Satz. Was genau meint Stanišić mit der Emphase auf diesem Adverb: Hier im Buch? Hier in Hamburg? Wohl beides, aber mehr noch: „hier" in der Gegenwart – insbesondere die der Großmutter vor der Demenz, denn es „fällt [ihm] schwer, [s]ich an sie als gesunde Frau zu erinnern". So geht es den Leser:innen ebenfalls, lernen sie die Großmutter im Buch doch eigentlich nur und bereits im ersten Kapitel als demenzkrank kennen. Es ist gerade das Adverb „hier", das für Stanišić in diesem kritischen Punkt als Anker in der Gegenwart fungiert. Ein ähnliches Spiel mit dem Adverb „hier" findet sich auch in *Wie der Soldat das Grammofon repariert*: „Hier, ich. Spielregel: Treppenaufgang – Waffenruhe. Hier auf der Treppe neben mir saß Asija und weinte. Hier, ich, der heute Abend die Erinnerung nicht mehr vorhatte" (G, 287). Vielleicht reicht also schon die Verankerung in der Gegenwart, um das Geschichtenerzählen genug zu konkretisieren, damit es als Erzählstrategie für die Auseinandersetzung mit dem Topos Tod aufgeht: „Solange ich erzähle, gibt es mich da."

5 Literaturverzeichnis

5.1 Primärliteratur

Stanišić, Saša: *Herkunft*. München: Luchterhand, 2019.
Stanišić, Saša: „Zürcher Poetikvorlesungen I: Saša Stanišić". *Literaturhaus Zürich*, 2017a, https://www.voicerepublic.com/talks/zurcher-poetikvorlesungen-i-sasa-stanisic. (25.08.2021).
Stanišić, Saša: „Zürcher Poetikvorlesungen II: Saša Stanišić". *Literaturhaus Zürich*, 2017b, https://www.voicerepublic.com/talks/zurcher-poetikvorlesungen-ii-sasa-stanisic. (25.08.2021).
Stanišić, Saša: „Zürcher Poetikvorlesungen III: Saša Stanišić". *Literaturhaus Zürich*, 2017c, https://www.voicerepublic.com/talks/zurcher-poetikvorlesungen-iii-sasa-stanisic. (25.08.2021).
Stanišić, Saša: *Fallensteller*. München: Luchterhand, 2016.
Stanišić, Saša: *Vor dem Fest*. München: Luchterhand, 2014.
Stanišić, Saša: „How You See Us: On Three Myths about Migrant Writing". *International Writing Program Archive of Residents' Work* 728 (2007). https://core.ac.uk/download/pdf/129629574.pdf (03.04.2023).
Stanišić, Saša: *Wie der Soldat das Grammofon repariert*. München: Luchterhand, 2006.

5.2 Forschungsliteratur

Arnaudova, Svetlana: „Vergangenheitsbewältigung und Identitätskonstruktion im Roman von Saša Stanišić *Wie der Soldat das Grammofon repariert". Auswanderung und Identität. Erfahrungen von Exil, Flucht und Migration in der deutschsprachigen Literatur*. Hg. Christel Baltes-Löhr, Beate Petra Korx und Gabriela Sandor. Bielefeld: transcript, 2019. 39–54.
Aspioti, Myrto: „Geography, Identity, and Politics in Saša Stanišić's *Vor dem Fest* (2014)". *Edinburgh German Yearbook* 14 (2021): 97–121.
Bećirević, Edina: *Genocide on the Drina River*. New Haven, Connecticut: Yale University Press, 2014.
Böttcher, Philipp: „Fürstenfelde erzählt. Dörflichkeit und narrative Verfahren in Saša Stanišićs *Vor dem Fest*". *Zeitschrift für Germanistik* 30.2 (2020): 306–325.
Canetti, Elias: *Das Buch gegen den Tod*. München: Carl Hanser Verlag, 2014.
Colvin, Sarah: „Freedom Time: Temporal Insurrections in Olivia Wenzel's *1000 Serpentinen Angst* and Sharon Dodua Otoo's *Adas Raum*". *German Life and Letters* 75.1 (2022): 138–165.
Confino, Alon: „The Nation as a Local Metaphor: Heimat, National Memory and the German Empire, 1871–1918". *History and Memory* 5.1 (1993): 42–86.
El Hissy, Maha: „‚Die Abschweifung ist Modus meines Schreibens'. Narrative und politische Abenteuer in Saša Stanišics *Herkunft* (2019)". *Zeitschrift für Kulturwissenschaften* 14.2 (2020): 143–154.

Haines, Brigid: „Saša Stanišić, *Wie der Soldat das Grammofon repariert*: Reinscribing Bosnia, or: Sad Things, Positively“. *Emerging German-Language Novelists of the Twenty-First Century*. Hg. Lyn Marven und Stuart Taberner. Rochester: Camden House, 2011. 105–118.

Hitzke, Diana und Charlton Payne: „Verbalizing Silence and Sorting Garbage: Archiving Experiences of Displacement in Recent Post-Yugoslav Fictions of Migration by Saša Stanišić and Adriana Altaras“. *Archive and Memory in German Literature and Visual Culture. Edinburgh German Yearbook* 9 (2015): 195–212.

Klüppel, Joscha: „Emotionale Landschaften der Migration: Von unsichtbaren Grenzen, Nicht-Ankommen und dem Tod in Stanišićs *Herkunft* und Varatharajahs *Vor der Zunahme der Zeichen*“. *TRANSIT* 12.2 (2020): 1–22.

LaCapra, Dominick: „Trauma, Absence, Loss“. *Critical Inquiry* 25.4 (1999): 696–727.

Osborne, Dora: „‚Irgendwie wird es gehen‘: Trauma, Survival, and Creativity in Saša Stanišić's *Vor dem Fest*“. *German Life and Letters* 72.4 (2019): 469–483.

Steiner, Nicola: „‚Vor dem Fest‘ von Saša Stanišić.“ *52 beste Bücher*. SRF (14.09.2014). https://m.srf.ch/audio/52-beste-buecher/vor-dem-fest-von-sa-a-stani-ic?id=10398749. (30.07.2022).

Tabeau, Ewa: „Changes in the Ethnic Composition in the Municipality of Višegrad Between 1991 and 1997. Expert Report for the Milan Lukić and Sredoje Lukić Case (IT-98-32/1).“ *International Criminal Tribune for the former Yugoslavia 2008*. https://www.icty.org/x/file/About/OTP/War_Demographics/en/lukic_et%20al_visegrad_080901.pdf. (22.08.2022).

Uca, Didem: „‚Grissgott‘ meets ‚Kung Fu‘: Multilingualism, Humor, and Trauma in Saša Stanišić's *Wie der Soldat das Grammofon repariert* (2006)“. *Symposium: A Quarterly Journal in Modern Literatures* 73.3 (2019): 185–201.

Paul Krauße

Über die allmähliche Verfertigung der Herkunft beim Erzählen

Historiografische und narratologische Überlegungen zu Saša Stanišićs *Herkunft*

„Saša Stanišić ist ein so guter Erzähler, dass er sogar dem Erzählen misstraut" (Deutscher Buchpreis 2019, o. S.). Mit diesem Satz begann die Jury des Deutschen Buchpreises ihre Begründung für die Vergabe dieses Preises im Jahr 2019 an Saša Stanišić für seinen Roman *Herkunft*. Weiter hieß es:

> Unter jedem Satz dieses Romans wartet die unverfügbare Herkunft, die gleichzeitig der Antrieb des Erzählens ist. Verfügbar wird sie nur als Fragment, als Fiktion und als Spiel mit den Möglichkeiten der Geschichte. Der Autor adelt die Leser mit seiner großen Phantasie und entlässt sie aus den Konventionen der Chronologie, des Realismus und der formalen Eindeutigkeit. (Deutscher Buchpreis 2019, o. S.)

Die Qualität von Stanišićs Erzählen wurde von der Jury also darin gesehen, dass es sich weder unkritisch noch naiv präsentiert und die Frage der eigenen Fiktionalität oder Faktualität nicht als uninteressant oder offensichtlich beiseitestellt. Vielmehr ist der referenzielle Status des Erzählens eines der prominentesten Themen des Textes. Ein besonderer Reiz dieses Romans liegt folglich in seiner Reflexion des Verhältnisses von Fakt und Fiktion, die an einigen Stellen ungewöhnliche Formen annimmt – so zum Beispiel in metanarrativen Passagen, in denen sich der Erzähler als ungewollt unzuverlässig inszeniert.

In der bisherigen Forschung zum Roman lag der Fokus bereits auf dem Zusammenhang von Herkunft und Sprache (vgl. bspw. Barone 2020 oder Kumlehn 2021) oder bestimmten erzählerischen Leitprinzipien wie Abschweifung (vgl. El Hissy 2020) oder Disparität und Konstruktion (vgl. Zimmermann 2019). Dieser Beitrag soll sich der Begründung der Jury des Deutschen Buchpreises folgend vor allem mit den Zusammenhängen zwischen Stanišićs individueller familiärer und nationaler Herkunft und seinem Erzählen beschäftigen, um zu bestimmen, wie Herkunft zugleich „unverfügbar" und „Antrieb des Erzählens" sein kann (Deutscher Buchpreis 2019, o. S.). Dabei wird zuerst in den Blick genommen, wie der Ich-Erzähler Saša Stanišić im Roman das Erzählen anderer (1) und seiner selbst (2) reflektiert. Im Verlauf der Argumentation soll deutlich werden, wie stark sich Saša Stanišić als Protagonist und Erzähler des Romans in seiner erinnernden und

Open Access. © 2023 bei den Autorinnen und Autoren, publiziert von De Gruyter. CC BY Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.
https://doi.org/10.1515/9783110787436-005

erzählenden Rolle von bereits existenten Erzählungen wie der jugoslawischen Einheitserzählung determiniert fühlt und wie zusätzlich die narrative Form durch das ihr innewohnende Emplotment das eigene Erzählen bestimmt. Da der Roman diese Prozesse häufig selbstreflexiv und narratologisch beschreibt, wird für diesen Beitrag ein theoretischer Zugriff gewählt, der unter Rückgriff auf historiografische und narratologische Theorien eine Analyse der beschriebenen Phänomene liefert und sie in einen größeren diskursiven Kontext des Erzählens von Geschichte einordnet. In einem weiteren Schritt werden die strukturellen Parallelen zwischen Herkunft und Erzählung bestimmt, woraufhin das Ende des Romans im Hinblick auf seine Bedeutung für die Darstellung von Herkunft mithilfe von Umberto Ecos Theorie des Offenen Kunstwerks untersucht wird (3). Die Wahl dieses theoretischen Ansatzes begründet sich dadurch, dass die bisherige Forschung dem Roman zwar häufig Offenheit attestiert hat, jedoch ohne diese ästhetisch genauer zu bestimmen. Dies scheint aber nötig, um zu zeigen, wie trotz der zuvor beschriebenen determinierenden Momente beim Erzählen von Herkunft durch die *Choose Your Own Adventure*-Struktur am Ende des Romans versucht wird, einem festgelegten Plot zu entkommen und eine erzählerische Öffnung des Konzepts der Herkunft zu erreichen. Mittels des Rückgriffs auf Eco soll vor allem die Verbindung zwischen formaler Offenheit eines Kunstwerks und der Erfahrung von Freiheit erläutert werden.

1 Erzählte Gemeinschaften: Das Erzählen der anderen

In *Herkunft*[1] nutzt der Erzähler Saša Stanišić, der sich diesen Namen mit dem Autor und dem Protagonisten des Textes teilt, an mehreren Stellen explizit narratologisches Vokabular, um die außerliterarische Wirklichkeit oder Erzählungen über sie zu beschreiben. Ein Beispiel dafür ist das Kapitel „Tod dem Faschismus, Freiheit dem Volke“. Hier wird der beginnende staatliche Auseinanderfall in den 1980er Jahren damit erklärt, dass sich „in der multiperspektivischen Erzählung Jugoslawiens“ (H, 95) Lücken auftaten. Weiterhin wird diagnostiziert, dass der 1980 verstorbene Staatspräsident Tito „als die wichtigste Erzählstimme des jugoslawischen Einheitsplots“ (H, 95) nicht zu ersetzen gewesen sei. Der Vielvölkerstaat Jugoslawien wird folglich als narratives Konstrukt beschrieben, das nicht als bspw. physische Entität in der Welt vorzufinden ist, sondern durch

1 Im Folgenden im Fließtext mit der Sigle „H“ und Seitenzahl zitiert.

Erzählungen hergestellt wird. Bekanntermaßen beschreibt Benedict Anderson Nationen aus ebendiesen Gründen als *imagined communities* (Anderson 2005). Das heißt jedoch nicht, dass diese Gemeinschaften auf Lügen beruhen oder nicht als real empfunden werden können. Im Bewusstsein der Mitglieder wirken sie durchaus ‚natürlich' und stiften Orientierung in der Welt, sofern die Imagination von genug Menschen geteilt wird. Der Historiker Dirk van Laak führt die Entstehung und Legitimierung von Nationen ebenfalls auf Erzählungen zurück:

> Diese Konstruktionen beruhten vor allem auf möglichst überzeugenden Erzählungen von dramatischen Vorzeiten oder Wendepunkten einer Nation auf der Suche nach sich selbst. Das schlug sich auch in der Erwartung nieder, es müsse so etwas geben wie ein nationales Epos oder den zentralen identitätsstiftenden Roman einer Gemeinschaft. (Laak 2018, 15)

Man könnte Nationen also nach Stanišićs Darstellung und in Anlehnung an Anderson als erzählte Gemeinschaften beschreiben.[2] Die Erzählung wird als multiperspektivisch bezeichnet, um das jugoslawische Selbstverständnis eines aus verschiedenen Völkern und entsprechenden Teilrepubliken bestehenden Vielvölkerstaats zu veranschaulichen. Diese Multiperspektivität könnte nun zu Problemen im Sinne einer Zerfaserung der Erzählung führen, weshalb der erwähnte ‚Einheitsplot' nötig ist. Zwar wird der Plot gemeinhin als wichtiges Strukturmerkmal einer Erzählung beschrieben, doch konkurrieren in der Narratologie mehrere Definitionen dieses Begriffs (vgl. Kukkonen 2014). In der Folge ist der hier verwendete Plot-Begriff in Bezug auf die Besonderheiten des vorliegenden Romans zu bestimmen. *Herkunft* nimmt in Form der Geschichte Jugoslawiens und der Biografie des Autors auf die außerliterarische Realität Bezug. Gerade die Erzählbarkeit dieser außerliterarischen Realität (und damit die Frage der Referenz) steht im Fokus dieser Untersuchung. Deshalb soll gemäß der Unterscheidung zwischen dem Plot beim historischen (hier: referentiellen) und dem Plot beim fiktionalen (hier: nicht-referentiellen) Erzählen (vgl. Cohn 1990, 781) im Folgenden auf den referentiellen Plot-Begriff des Historikers Hayden White zurückgegriffen werden. White definiert den Plot als „Beziehungsstruktur [...], die den in der Darstellung enthaltenen Ereignissen einen Sinn verleiht, indem sie nun als Teile eines integrierten Ganzen identifizierbar werden" (White 1990, 20). Dieser ‚Sinn' ist für den in diesem Aufsatz verwendeten Plot-Begriff entscheidend: Über die bloße kausale und zeitliche Kombinatorik hinaus wird auf den intelligiblen Charakter

---

2 Anderson betont die Bedeutung des Buchdrucks und der dadurch ermöglichten Teilhabe an weiten landessprachlichen Kommunikationswegen bei der Bildung eines nationalen Bewusstseins (vgl. Anderson 2005 [1988], 44–54).

des Plots[3] Wert gelegt, der eine bestimmte Zusammenballung und Kombination von Ereignissen erst rechtfertigt. Der Plot fungiert als „eine Kontinuität [des Sinns] innerhalb einer Differenz [der Ereignisse]" (White 1990, 70). Er ist das Ganze, auf das hin die einzelnen Teile erst ihre vorliegende Ordnung und Bedeutung erlangen (vgl. Cohn 1990, 718).

Ist der Plot also schon strukturell ein integrierendes Element, so führt der ‚Einheitsplot' diesen Zusammenschluss zusätzlich auf der Inhaltsebene fort: „In der jugoslawischen Erzählung ziehen alle an einem Strang und sind gleichberechtigt, unabhängig vom Alter, Geschlecht, Beruf oder von der ethnischen Zugehörigkeit" (H, 92). An einer weiteren Stelle wird die Aufzählung der Völker Jugoslawiens als Aufsagen der „Völkerformel" (H, 93) bezeichnet. Dieser Begriff ist höchst ungebräuchlich[4] und markiert hier erneut, wie der Zusammenhang in menschlichen Gemeinschaften in diesem Roman konfiguriert wird. Der Begriff der Formel drückt eine feste Verschränkung der einzelnen Teile aus und im Zusammenhang mit dem Aufsagen erhält er zusätzlich ein beschwörendes Element. Damit wird noch einmal deutlich, dass die Nation keine Entität ist, die außerhalb der von ihr handelnden Erzählung existiert. Sie ist hingegen etwas, das performativ erst durch die Erzählung und die mit ihr verknüpften Handlungen erzeugt und aufrechterhalten wird. Die Erzählung referiert als Signifikant also nicht auf ein von ihr unabhängiges Signifikat, sondern (re)produziert dieses fortlaufend, indem sie selbst vollzogen wird. In der Argumentation erscheint die Verbundenheit der Teilvölker zwar als etwas Vorgelagertes, das sprachlich bloß abgebildet wird, die angedeuteten performativen und konstruktiven Momente des Begriffs „Völkerformel" veranschaulichen jedoch, wie der Zusammenhang gerade erst dadurch hergestellt wird, dass die Teilrepubliken in den Plot einer gemeinsamen Erzählung integriert werden.

Der performative Aspekt der Nation wird auch im Kapitel „Rechtschaffen, loyal, unermüdlich" betont, wenn es heißt: „Ich bin in einem Land geboren, das es nicht mehr gibt. [...] Wenn sie [die (ehemaligen) Jugoslawen; Anm. P. K.] am 29. November, dem Tag der Sozialistischen Föderativen Republik Jugoslawien, die es nicht mehr gibt, zusammenkommen, gibt es sie noch." (H, 87) Da jedoch nur noch sehr wenige Menschen an der Vorstellung der jugoslawischen Nation festhalten und an ihrer Erzählung teilhaben, ist die Wiedererweckung Jugoslawiens

---

3 ‚Intelligibel' wird hier im Sinne des geistig und nicht sinnlich Erfassbaren verwendet, um zu veranschaulichen, wie der Plot die Zusammenfassung verschiedener Elemente unter einem gemeinsamen, geistig erfassbaren Sinn ermöglicht.

4 Man findet ihn vereinzelt im bibelwissenschaftlichen Kontext, wo er bspw. als kanaanäische Völkerformel auf Stellen wie Deuteronomium 7,1 oder Josua 24,11 referiert.

zeitlich und räumlich stark begrenzt: „Jugoslawien ist vorbei. Sie [die Menschen; Anm. P. K.] aber eben noch nicht. Für einen Tag und eine Nacht lassen sie Jugoslawien auferstehen“ (H, 88).

Die zuvor erwähnte Multiperspektivität der jugoslawischen Erzählung wird nun auf der Ebene der Fokalisierung (Wer nimmt wahr?) angesiedelt, da die Frage „Wer spricht?“ zumeist mit der „wichtigsten Erzählstimme Tito‘“ zu beantworten ist. Tito tritt jedoch nicht bloß als Erzähler auf, sondern transportiert in seiner Biografie auch das durch van Laak erwähnte „nationale Epos“, das von „dramatischen Vorzeiten“ oder „Wendepunkten auf der Suche nach sich selbst“ handelt. Ein wichtiger Bezugspunkt dafür ist Titos Organisation der bosnischen Partisanen im von NS-Deutschland besetzten ehemaligen Königreich Jugoslawien.[5] Darauf nimmt auch Stanišić mehrfach Bezug. So zum Beispiel im oben erwähnten Kapitel über das temporäre Auferstehen der Republik Jugoslawien, wo Titos Höhlenversteck als einer der Orte genannt wird, an dem sich die Teilnehmer:innen zur Feier des Tags der Sozialistischen Föderativen Republik treffen: „Jajce war ebenfalls schon dran. In Jajce hätten die Deutschen um ein Haar Tito getötet. Die Teilnehmer machen Selfies in der Höhle, in der Tito und sein Stab sich versteckt hielten. Das Licht ist schlecht und die Fotos dementsprechend auch, was soll man machen.“ (H, 88)

Eine weitere Erwähnung findet Titos Höhle im Kapitel „Großmutter und Tito“, in dem die Großmutter des Erzählers sich aufgrund ihrer Demenz im falschen Jahr wähnt und um Tito sorgt: „Den Abschnitt über Titos Höhlenversteck in Jajce ließ sie sich von mir vorlesen. Bat mich, Fenster und Türen zu schließen, und sagte leise: Sei ehrlich, braucht er unsere Hilfe?“ (H, 101) Das beschriebene Ereignis und Tito als Figur fungieren also in beiden Fällen als historischer Fixpunkt und Signifikant der Republik Jugoslawien – in den beschriebenen Beispielen sogar über ihre Auflösung hinaus. Doch auch für die Gründung und das Bestehen Jugoslawiens als Staat ist hier mindestens ein Teil des nationalen Epos zu finden: Titos Einsatz als Anführer der kommunistischen Partisanen gegen deutsche, italienische und kroatische Faschisten hat als Gründungsmythos und Leitidee Jugoslawiens als antifaschistischer und blockfreier Vielvölkerstaat fungiert. Dieser konstituierende Nationalmythos ist fortlaufend in Erinnerung gerufen worden, indem der 25. Mai jedes Jahr mit einem feierlichen Stafettenlauf begangen wurde, an dem der Protagonist Saša Stanišić als Kind teilnimmt.[6] Die

---

5 Besonders wichtig ist dabei der erfolglose Versuch deutscher Fallschirmjäger, Tito bei der Operation Rösselsprung am 25. Mai 1944 gefangen zu nehmen (vgl. Wolff 1970, 476–509).

6 Bevor er 1957 zum Tag der Jugend erklärt wurde, hat man am 25. Mai mit dem Stafettenlauf Titos Geburtstag gefeiert, der jedoch den meisten Quellen nach am 07. Mai geboren wurde, wobei

Gründungsidee des wehrhaften Jugoslawiens konkretisiert sich gewissermaßen in den Partisanenaktivitäten Titos und wird somit erzählbar. Der Tag der Jugend knüpft nun an diese Erzählung an und sorgt für ihre Überlieferung (indem er jährlich einmal stattfindet), damit der Plot der jugoslawischen Einheitserzählung nicht auf dem Weg der Geschichte verlorengeht. Zugleich veranschaulicht der Staffellauf selbstreferentiell genau diesen Überlieferungsprozess: Dabei wird die Stafette durch die ganze Republik getragen und letztlich Tito persönlich übergeben. Dieses Ritual trägt also maßgeblich zum erwähnten Einheitsplot bei, da die Stafette selbst aus einem Gehäuse besteht, „in dem acht weiße Stangen steckten mit acht roten Punkten auf den Spitzen, die das Blut der acht Völker Jugoslawiens symbolisieren sollten" (H, 234). Gleichzeitig soll der arbeitsteilige und doch gemeinschaftliche Transport der Stafette durch ganz Jugoslawien Zusammenhalt stiften. Auch an dieser Stelle erwähnt Stanišić explizit die narrative Struktur dieses Aktes, wenn er schreibt: „Wir waren mit der Stafette aufgewachsen. Wir kannten ihre Geschichte, jetzt wurden wir ihre Protagonisten" (H, 235). Die Teilhabe an der nationalen Erzählung Jugoslawiens wird hier symbolisch als Teilhabe am Transport der Stafette verwirklicht. Ähnlich wie der Plot die einzelnen Handlungselemente vereint, verbindet auch die Stafette die Träger:innen, wie oben erwähnt, zu einem integrierten Ganzen. Dieses Verbundenheitsgefühl bei der Übergabe der Stafette wird ebenfalls konstatiert: „Er [der vorherige Träger; P.K.] blickte mir in die Augen. Eine halbe Generation trennte uns – dieses Ding in seiner Hand verband uns wieder" (H, 235). Die isolierte Betrachtung des Tragens der Stafette oder auch ihrer einzelnen Übergaben würde diese Ereignisse als willkürlich oder zumindest wenig bedeutsam erscheinen lassen. Erst der totale Blick vom Endpunkt aus auf den zurückgelegten Weg lässt jeden einzelnen Moment als sinntragend erscheinen. Analog dazu stülpt der Plot „einer Erzählung den Ereignissen, die ihre Geschichtsebene bilden, einen Sinn über, indem er eine Struktur bloßlegt, die den Ereignissen immer schon immanent gewesen war" (White 1990, 33).

Das mögliche Misslingen der Erzählung durch mangelhafte Verknüpfung der Einzelteile – und damit der Abbruch der Überlieferung auf der formalen Ebene und der Auseinanderfall des Vielvölkerstaats auf der Inhaltsebene – wird durch das Herunterfallen der Stafette symbolisiert, dessen Auswirkungen trotz ironischer Brechung durch die wiederholte Artikulation der Angst des Protagonisten

---

hier verschiedene Angaben kursieren (vgl. Wolf 1970, 498, Fußnote 105). Dieses Zusammenlegen der Daten der Geburt Titos und eines wichtigen militärischen Ereignisses bei der Geburt des Vielvölkerstaats im antifaschistischen Partisanenkampf ist ebenfalls dem integrativen Moment der jugoslawischen Einheitserzählung zuzuschreiben.

vor dem Versagen als schwerwiegend dargestellt werden (vgl. H, 232). Neben dem Versagen der integrativen Funktion des Plots werden noch zwei weitere Möglichkeiten des Misslingens der Erzählung angesprochen. Diese finden jeweils auf retrospektiver Ebene statt. Die erste Möglichkeit besteht darin, dass der ursprünglich auf eine bestimmte Weise interpretierte Plot sich aus einer anderen Perspektive völlig anders gestalten kann und damit in seiner Sinngebung nicht festgelegt ist: Wurde die Zusammenkunft des symbolischen Blutes der acht jugoslawischen Völker in der Stafette zuvor noch als einheitsstiftend verstanden, beschreibt Stanišić mithilfe eines Perspektivwechsels eine gegenteilige Interpretation: „Nicht schwer, mit dem Besserwissen heute, darin das folgende Blutvergießen zwischen den Völkern aufscheinen zu sehen" (H, 243). Die Stafette hält damit zwar formal immer noch die Erzählung ihres Transports zusammen, aber auf der Sinnebene nimmt sie nun den blutigen Zerfall Jugoslawiens vorweg. Der Vorgang der Umdeutung setzt dabei die Vorstellung eines nicht-zwingenden Zusammenhangs zwischen Ereignissen und Sinnzuschreibungen voraus. Man könnte in Anschluss an den Historiker Frank Ankersmit behaupten, dass der in der Erzählung konstruierte Zusammenhang ein Produkt der Narration ist und nicht in den Ereignissen vorgefunden wird (wie zuvor bereits im Zusammenhang mit der Völkerformel beschrieben) (vgl. Ankersmit 1981, 92–99). Die Erzählung muss in diesem Fall als Angebot verstanden werden, Ereignisse unter einem bestimmten Gesichtspunkt zu betrachten.

Nachdem damit nun die Verlässlichkeit der Sinnzuschreibung infrage gestellt wurde, wird auch das Vertrauen in die bloßen Ereignisse erschüttert, was eine weitere Möglichkeit des Misslingens der Erzählung darstellt. Stanišić beschreibt, dass eine Google-Recherche die Stafette als aus Glas und Kunststoff bestehend bestimmt, was im Konflikt mit seinen Erfahrungen steht:

> In meiner Erinnerung ist die Stafette ein Holzknüppel mit fünfzackigem Stern. Vielleicht also doch nicht 1987? Die 1986 war ebenfalls nicht aus Holz. Wie auch immer, ob 1986 oder 1987: Ich trug die Pioniermütze, ich wartete auf das Symbol der Einheit und Brüderlichkeit. (H, 234)

An dieser Stelle werden die Zweifel aufgrund der Inkohärenzen noch mit einem „Wie auch immer" quittiert. Diese ausgestellte Gleichgültigkeit gegenüber der Deckungsgleichheit zwischen der Erinnerung und den recherchierten Fakten kommt der „willing suspension of disbelief" bei Coleridge[7] oder dem Schließen eines Fiktionsvertrags gleich, insofern referenzielle Diskrepanzen zwischen Erinnerung und Recherche (analog zur fehlenden direkten Referenz zwischen

7 Vgl. Coleridge 1817, Kap. 14.

fiktionalem Text und außerliterarischer Wirklichkeit) akzeptiert werden. Motiviert wird diese Akzeptanz hier mit der symbolischen Bedeutung der Stafette von Einheit und Brüderlichkeit, die zweifelhaft werden könnte, wenn man die faktischen Ungereimtheiten näher untersuchte. Hier kann die formal und inhaltlich integrative Funktion des Plots also noch stark genug wirken, um über Inkohärenzen auf Sachebene hinwegzutäuschen. Der Erzähler scheint jedoch nicht endgültig überzeugt, da das folgende Kapitel hauptsächlich aus einer Whatsapp-Konversation zwischen ihm und seiner Mutter besteht, die auch typografisch dem Messenger-Dienst nachempfunden ist und inhaltlich die Inkohärenzen des vorherigen Kapitels erklärt:

> Es gab immer auch lokale Stafetten
> Von den örtlichen Firmen und Vereinen und so
> Die kamen entlang der Route zur Hauptstafette
> hinzu
>
> Warte mal
>
> Varda hatte eine
> auch Alhos
>
> Die Stafette der Jugend, die nach Belgrad ist, die echte, die hab ich nie gehalten?
>
> Nie (H, 237)

Es ist an dieser Stelle von Bedeutung, dass bei der Darstellung der Konversation die Form des Chats gewahrt wird und nicht etwa eine Nacherzählung des Austauschs mit der Mutter stattfindet. Dadurch wird offensiv Authentizität suggeriert, indem die zuvor fraglich gewordene Form der Erzählung abgelehnt wird. Es wird gezeigt, dass der Einheitsplot so stark auf die Erinnerungen des Protagonisten einwirkt, dass dieser sich als eine Hauptperson in der Wiederholung der jugoslawischen Erzählung imaginiert, obwohl er bloß Teil einer Nebenerzählung war. Die Integrationskraft des Plots erzeugt die Illusion einer großen einheitlichen Erzählung, an der alle direkt teilhaben können. Tatsächlich weist dieser Staffellauf als ritualisierter Akt des Wiedererzählens eine komplexe, teils metonymische, teils symbolische Verweisstruktur innerhalb der einzelnen Erzählungen auf. Jede einzelne Übergabe der Stafette zwischen zwei Personen drückt bereits den Sinn der umfassenden Einheit aus und verweist auf den gesamten zu vollziehenden Weg des Stabes. Die lokalen Stafettenübergaben verweisen in (durch ihre kürzeren Strecken) reduzierter Quantität bei Beibehaltung der äußeren Struktur auf den republikumfassenden Stafettenlauf, welcher als Symbol für die Einheit des Vielvölkerstaats fungiert. Jedes Element dieses nationalen Rituals

ist folglich wie die Spitze einer Pyramide zugleich ein Teil und eine Repräsentation des Ganzen.[8] Diese integrierende narrative Struktur wird anhand der falschen Vorstellung des Erzählers (an der ‚großen' Stafettenübergabe durch ganz Jugoslawien als Protagonist beteiligt gewesen zu sein) als wirklichkeitskorrumpierend dargestellt, weshalb die Korrektur der Fakten in nicht-narrativer Form (Chat-Verlauf) präsentiert wird.

Nach der Fokussierung auf den Einheitsplot soll nun gezeigt werden, wie Stanišić die politischen Veränderungen Jugoslawiens in den 1990er Jahren darstellt. Die oben aufgezeigten Risse in der Verbindung zwischen Plot und Ereignissen fungieren hierfür als Ermöglichungsbedingungen. Wenn es nämlich so ist, dass die Idee der Einheit nicht zwingend mit der jugoslawischen Erzählung verbunden ist, sondern nur eine mögliche Sinnzuweisung neben anderen darstellt, dann entstehen nach dem Tod Titos als „wichtigste[r] Erzählstimme des jugoslawischen Einheitsplots" (H, 95) Räume für neue Erzählungen mit neuen Sinnattributionen. Albrecht Koschorke bezeichnet dieses Phänomen als „‚Unebenheit' des kulturellen Kommunikationsraumes". Weiter konstatiert er, dass dieser Kommunikationsraum Platz bietet

> für eine Vielzahl von unterschiedlich codierten Wissensregimes, die in- oder nebeneinander bestehen und jeweils nur eine begrenzte Geltungsweite haben. [...] [Ü]ber welches Gebiet sie sich strukturierend erstrecken, ist wiederum davon abhängig, wieviel soziale Aufmerksamkeit, Zeit und Arbeit in sie investiert wird. (Koschorke 2012, 148)

Diese ‚Regimes' bestanden bereits zu Titos Zeiten, doch erst nach seinem Tod erhielten sie die erwähnte soziale Aufmerksamkeit in ausreichendem Maße. Stanišić beschreibt diesen ‚Erzählerwechsel' auch hier mithilfe genuin narratologischen Vokabulars. Die neuen Wortführer Milošević, Izetbegović und Tuđman bezeichnet er explizit als Erzähler, die auf „Lesereise zu *ihrem* Volk" (H, 95; Herv. P. K.) gehen und ihre Erzählungen werden anhand eines narratologischen Steckbriefs dargestellt:

> *Genre:* Wutrede mit Appellcharakter
> [...]
> *Sujet:* Das eigene Volk als Opfer. Ehrverletzung, erlittene Ungerechtigkeiten, verlorene Schlachten. Der *Andere* als Feind.
> *Hauptfiguren:* Wenigverdiener und Arbeitslose von heute und vor Jahrhunderten gefallene Krieger.
> *Erzählte Zeit:* Etwa achthundert Jahre.
> [...]

---

8 Dieses Bild entstammt Koschorke 2012, 139.

> *Perspektive:* Allwissend. Erste Person Plural ist das Erzählpronomen der Wahl. Das *Wir* wird so genutzt, dass es *Die* ausschließt, die nicht dazugehören (H, 95–96; Herv. i. Orig.)

Nun werden also die separatistischen Erzählungen wie zuvor Titos Einheitserzählung mithilfe narratologischer Termini analysiert. An dieser Stelle liegt zusätzlich die Besonderheit vor, dass zwar ein Bezug zur Narratologie hergestellt wird, aber die Darstellung selbst keine narrative Struktur aufweist. Der Verweis auf die separatistischen nationalstaatlichen Erzählungen findet selbst nicht in Form einer Erzählung, sondern als Steckbrief statt. Hiermit wird, wie schon bei der Darstellung des Chat-Verlaufs, versucht, der Gefahr des Emplotments, also der narrativen Strukturierung eines Geschehens durch Sinnzuschreibung, zu entgehen (vgl. White 1990, 33–34). Die Gefahr liegt hierbei in der beinahe willkürlichen Setzung der Bedeutung der erzählten Ereignisse, indem diese als Teil eines bestimmten Sinnganzen dargestellt werden. Benedict Anderson konstatiert, dass es das „Wunder des Nationalismus [sei], den Zufall in Schicksal zu verwandeln" (Anderson 2005, 20). Es ist daher folgerichtig, dass Stanišić nicht-narrative Darstellungstechniken vornehmlich an solchen Punkten verwendet, an denen die ideologische Korrumpierung von Erzählungen erkennbar wird und er so dem Emplotment stellenweise zuvorkommt. Zusätzlich wird durch die Nähe, die zwischen Erzählungen und Nationen besteht, die Wahl narratologischer Termini zur Beschreibung des Zerfalls Jugoslawiens und der Entstehung einzelner Nationalstaaten legitimiert.

Auch in der historischen Forschung zur Aufrechterhaltung und zum Untergang Jugoslawiens wird die Bedeutung von Erzählungen betont – so zum Beispiel bei Ivan Čolović, der dieses Phänomen vor allem am serbischen Nationalstaat untersucht hat und die Erzählung als besonders geeignete Form des politischen Diskurses in Zeiten des Wiederaufbaus, in denen das Bild einer Nation als *imagined community* gestärkt werden müsse, beschreibt (vgl. Čolović 2002, 5). Dies liegt in seinen Augen daran, dass der Vorgang des Emplotments es ermöglicht, logische Verknüpfungen zwischen politischen Ideen, Ereignissen und Figuren herzustellen, wo sonst bloß Unverbundenheit, Widersprüchlichkeit und Ambivalenz herrschen würden (vgl. Čolović 2002, 5). Auf die von Stanišić im oben zitierten Auszug erwähnte Verbindung zwischen Arbeitslosen von heute und gefallenen Kriegern früherer Jahrhunderte geht auch Čolović unter Bezugnahme auf den zeitlichen Aspekt von Geschichtserzählungen ein. Er konstatiert, dass sich Nationalgeschichte, wenn sie in den Modus der erzählten Zeit (also der Zeit innerhalb einer Erzählung) übertragen wird, kontinuierlich und abweichungsfrei darstellen lässt. Mögliche historische Widersprüche gegen die separatistische „Behauptung

eines Volkes, dessen nationale und kulturelle Integrität[9] bedroht ist und daher verteidigt werden muss“ (H, 96), werden durch das Emplotment eliminiert. Dadurch wird eine direkte, lebendige Verbindung zwischen der defizitären Gegenwart und einer vermeintlich paradiesischen Vergangenheit hergestellt – zum Beispiel dem Serbischen Reich vor der Niederlage gegen die Osmanen (vgl. Čolović 2002, 5). Die Schwierigkeit des analytischen Umgangs mit diesem Phänomen wird weiterhin plausibel, wenn Čolović konstatiert, dass die politische Mythenerzählung eben kein distinkter und fixierter Text ist, sondern ein „Reservoir von Plots“ (Čolović 2002, 9; Übers. P. K.), das primär, aber nicht ausschließlich in literarischen und volkstümlichen Formen des Erzählens zu finden ist.

Diese Ausführungen erinnern an Julia Kristevas Theorie der Geno- und Phänotexte, die zur weiteren Erläuterung der Schwierigkeiten im Umgang mit nationalen Narrativen hinzugezogen werden soll. Phänotexte sind dabei konkrete sprachliche Texte, die ein Aussagesubjekt besitzen, also Romane, Zeitungsartikel, Reden, aber auch Gespräche. Der Genotext ist hingegen das Reservoir von Plots, das Čolović beschreibt und das als Grundlage aller Phänotexte fungiert (vgl. Kristeva 1978, 94–97). Albrecht Koschorke beschreibt den Genotext als „zugleich omnipräsente und der vollen Diskursivierung entzogene Ressource“, der „sich lediglich aus seinen Fernwirkungen, Spuren und Ablagerungen erschließen lässt“. Dies stelle ein „hermeneutisches Hindernis“ dar und es liege „in dem besonderen Zeichencharakter solcher mythologischen Verweissysteme begründet, dass sie sich kaum jemals […] in einer systematischen, definiten, klar artikulierten Textgestalt niederlassen“ (Koschorke 2012, 249). Daher sind Nationalnarrative als Genotexte schwer zu umgrenzen und zu kritisieren. Wie oben gezeigt wurde, versucht Stanišić, dieses hermeneutische Hindernis dadurch zu überwinden, dass er die Form, in der sich die separatistischen und nationalistischen Ideen präsentieren, als Erzählung bestimmt und ihr im Zuge dessen durch narratologische Kategorien analytisch gerecht wird.

2 Ungewollt unzuverlässig: Das eigene Erzählen

Nachdem bisher untersucht wurde, wie Stanišić jugoslawische Nationalerzählungen und ihre Funktionsweisen darstellt, gilt es nun zu betrachten, welchen

9 Interessant ist hier die Verwendung des Begriffs ‚Integrität‘, da bereits gezeigt wurde, dass Erzählungen diese Eigenschaft durch den Plot verliehen wird. Das Gefühl auf serbischer Seite wird also als desintegriert beschrieben, da keine Identifikation mit dem jugoslawischen Einheitsplot herrscht. Diese Integrität wird erst durch eine neue Erzählung mit neuem Plot erreicht.

Einfluss die Form der Erzählung auf Stanišićs eigene Erzählpraxis ausübt. Der Erzähler tritt also nicht nur wie in den vorherigen Beispielen als Analysierender oder im Stafettenbeispiel als ‚Opfer' von Prozessen des Emplotments auf, sondern unter Beibehaltung der genannten Rollen zusätzlich als Konstrukteur. Diese Rolle scheint Stanišić nur unwillig anzunehmen. An einer Stelle im Roman befindet sich der Protagonist in Oskoruša, dem Herkunftsort seines Großvaters, im Haus seiner Verwandten Marija und Gavrilo. Die zugehörigen Kapitel bestehen zu großen Teilen aus Erzählungen über die Vergangenheit des Dorfes und der Großeltern des Protagonisten – auch folkloristische Elemente wie Zauberinnen und Drachen werden wiederholt erwähnt. Oskoruša wird über den gesamten Roman als mythischer Raum beschrieben, der – indem er mit Elementen des Ursprungs aus der biblischen und heidnischen Symbolwelt wie der Schlange im Baum, den Gräbern der Ahnen und der Gründung Oskorušas durch die Drachen-Brüder Stanišić assoziiert wird – scheinbar einfache Antworten auf die Herkunftsfrage liefert: „Von hier. Du kommst von hier" (H, 32).[10] Der Protagonist scheint sich gegen diese Verortung zu wehren und versucht dies auch in seiner Rolle als Erzähler durch die Verwendung des Begriffs „Herkunftskitsch" deutlich zu machen: „‚Mehr?', fragte Marija. [...] [M]einte sie mehr Bilder vom todgeweihten Leben auf dem Land und zugleich von übervollen Serviertellern? Mehr Herkunftskitsch, den ich reproduzieren könnte?" (H, 48) Die Bezeichnung Herkunftskitsch stellt die in diesem Kapitel zuvor dargestellten Szenen als Repräsentanten Oskorušas in Frage. Der beschriebene Ort verschwimmt, indem Stanišić die Dinge, die er als Protagonist gesehen und erlebt und als Erzähler in seinen Text aufgenommen hat (das gemeinsame Essen am Grab der Urgroßeltern, die Holzfiguren vom Heiligen Georg und dem Drachen, das Haus und der Brunnen des Urgroßvaters) unter dem Gesichtspunkt des Herkunftskitschs betrachtet. An späterer Stelle heißt es: „Die Möglichkeiten, eine Geschichte zu erzählen, sind quasi unendlich. Da triff mal die beste" (H, 229). Die hier im Roman präsentierte Darstellung Oskorušas ist also bloß eine mögliche neben vielen und läuft sogar Gefahr, eine einfache Antwort auf die Frage nach der eigenen Herkunft zu liefern, wenn diese als Ort der familiären und geographischen Verwurzelung gezeichnet wird, an dem fast jeder Grabstein den eigenen Nachnamen trägt. Das Zitat zeigt aber auch die Ambivalenz dieser vermeintlichen Konstruktion auf, da von einer Reproduktion des Herkunftskitschs die Rede ist. Somit wird erneut die grundlegende historiografische Frage gestellt, inwiefern der Erzähler von Ereignissen in seiner Darstellung diesen Ereignissen verpflichtet ist und ob ein etwaiger Sinn in den Ereignissen liegt und daher gegebenenfalls bloß reproduziert wird oder ob

---

10 Vgl. zur Analyse dieser Szene auch Zimmermann 2019, 248–250.

der Erzähler diesen Sinn den Ereignissen hinzufügt, um sie erzählbar zu machen und ihn damit selbst generiert.

Mithilfe dieses Konflikts lassen sich die im gesamten Roman präsenten inszenierten Darstellungsunsicherheiten erklären, die jedes Mal davon handeln, ob eine bestimmte, meist implizit erfolgte Sinngebung eine faktengestützte und orientierungsstiftende Interpretation oder bloß eine haltlose Konstruktion ist, um einer bestimmten Plot-Struktur zu genügen. Das oben zitierte „Mehr?" von Marija wird vom Erzähler probeweise in Bezug auf das eben genannte Problem gedeutet, wenn er sich fragt, ob er „in allem mehr sehen durfte, als das, was vordergründig zu sehen war. Das wollte ich ja! Mitsamt den Adjektiven. Im fahlen Licht, in der stickigen Bude, gegenüber dem groben Gipfel des Vijarac" (H, 49). Der Erzähler schwankt zwischen den Rollen des objektiven, berichtenden und sprachlich nüchternen Chronisten und des subjektiv empfindenden, aber dadurch auch mehr und tiefer wahrnehmenden Schriftstellers, ohne sich innerhalb des Texts letztgültig zu entscheiden. Vielmehr findet ein ständiger Rollenwechsel statt, indem bspw. auf einen unkommentiert erzählten Absatz über ein Kindheitserlebnis die funktionale Analyse der Darstellungsweise dieses Erlebnisses folgt.

Das geschieht, als der Erzähler vom familiären Grillen eines Lammes am Višegrader Kurbad erzählt, bei dem er einen Fußball ins Feuer kickt und anschließend alle im Wald Verstecken spielen. Daraufhin wird erwähnt, dass zwei Jahre später im selben Kurbad brutale Gewalttaten gegen muslimische Frauen verübt wurden. Dem folgt ein poetologischer Kommentar: „Meine Kindheit lässt sich nicht anders als dissonant erzählen. Ein Ball im Feuer ist nicht bloß ein Ball im Feuer. Im Wald hat man sich nicht bloß im Spiel versteckt. Ich habe mir diese Motive gesucht" (H, 193). Interessant ist an dieser Stelle der Begriff des dissonanten Erzählens, der sich auf den ersten Blick gegen das zuvor hervorgehobene integrierende Element der Narration stellt. Die Verbrechen gegenüber den bosniakischen Frauen wirken als starker Bruch zum familiären Essen und Spielen. Tatsächlich sorgt diese Dissonanz jedoch ihrerseits wieder für eine Integration der beschriebenen Ereignisse. Wie es im zitierten Kommentar heißt, werden der Fußball im Feuer und das Verstecken im Wald zu Motiven, zu Bildern der Harm-, Sorg- und Gedankenlosigkeit. Beides ist Ausdruck von etwas Spielerischem, dem je nach Kontext etwas ‚Gefährliches' anhaftet. Beim Verstecken ist es offenkundig und wird explizit im zitierten Kommentar erwähnt. Der Fußball im Feuer ist innerhalb der Kindheitserzählung bloß Anlass für einen Witz – „ganz schön große Kartoffel" (H, 192) – und unterstreicht durch das Ausbleiben eines möglichen Konflikts die idyllische Atmosphäre. Er verweist jedoch als Motiv auf das dritte Kapitel des Romans „Spiel, Ich und Krieg, 1991", das die unerwarteten Erfolge des Fußballvereins Roter Stern Belgrad im Pokal der Landesmeister und den

zeitgleichen Beginn der Kriegshandlungen in Jugoslawien parallel erzählt. Formal ist diese Engführung der beiden Ereignisfolgen in diesem Kapitel offenkundig, doch hält es der Erzähler auch hier für nötig, sich von der eigenen integrierenden Darstellung zu distanzieren:

> Am 24.4.1991 hatte der serbische Abwehrspieler, Siniša Mihajlović, Roten Stern mit einem Freistoßtor in Führung gebracht. [...] Der Jubel aus achtzigtausend Kehlen war ohrenbetäubend, war unheimlich. Heute könnte ich behaupten, darin hätten sich Wut entladen, unterdrückte Aggressionen, Existenzängste. Das stimmt aber nicht. All das würde sich später aus Waffen entladen. Das hier war nur eines: Jubel über ein wichtiges Tor. (H, 14)

Der Sinnzusammenhang des Kapitels wird auch hier durch einen das eigene Erzählen reflektierenden Kommentar relativiert.[11] Die dargestellten Ereignisse finden laut der innerdiegetischen Chronologie etwa ein Jahr nach dem Grillen des Lammes statt. Sowohl der Ball im Feuer als auch das Verstecken im Wald fungieren also als harmlose Ankündigungen künftiger gewaltvoller Ereignisse. Es ist eine deutliche kritische Reflexion des Erzählers gegenüber den Prozessen des Emplotments zu erkennen, die die Kohärenz der Erzählungen als trügerisch entlarvt. Dies lässt stellenweise eine gewisse Komik entstehen, wenn vormals etablierte Symbole zum Zweck der Zerstörung der eigenen Komposition offengelegt werden. So wird die mehrfach erwähnte Szene, in der der Vater des Erzählers eine Hornotter erschlägt (vgl. H, 26–27) später beinahe ins Lächerliche gezogen: „Vater holt aus mit dem Stein: Stärke, Entschlossenheit und Ernst, dann aber kam der Krieg und war stärker und so weiter" (H, 224). Daraufhin folgt auch die deutlichste Unmutsäußerung im Zuge der Darstellungsproblematik: „Ich habe das Betrügerische der Erinnerung satt und das Betrügerische der Fiktion allmählich auch" (H, 224). Die Verwendung des Begriffs Fiktion irritiert an dieser Stelle, da Fiktionen im Roman normalerweise nichts Betrügerisches an sich haben. In Produktions- und Rezeptionssettings, in denen alle Parteien durch die Kenntnis sozialer und ästhetischer Praktiken im Handlungsfeld Literatur ein hohes Fiktionsbewusstsein aufweisen, gelingt das Zustandekommen des Fiktionsvertrags in der Regel.[12] Saša Stanišić inszeniert sich in diesem Roman nun als Erzähler, dem die

---

11 Tatsächlich ist die semiotische Struktur des Kapitels recht komplex, da die Mannschaft selbst vermittels der erwähnten Einheitserzählung als ultimatives integratives Element fungiert, in der alle Teilrepubliken mit Spielern vertreten sind und zu einem einheits-jugoslawischen Ganzen werden. Das Kapitel erzählt von der Auflösung von drei Signifikanten dieser Einheit: dem Verlust des rot-weißen Schals, dem Niedergang der mittlerweile von rechtsradikalen Fans bejubelten Mannschaft in die sportliche Bedeutungslosigkeit und dem Zerfall des Vielvölkerstaats.

12 Ausnahmen sind zum Beispiel Fakes oder der Sonderfall autofiktionaler Texte, die (einigen gängigen Gattungsdefinitionen zufolge) sowohl einen autobiografischen als auch einen

Nutzung der Lizenzen der Fiktionalität (bspw. der Anreicherung und Verformung zur Kohärenzbildung) (vgl. Franzen 2017, 31–48) fortwährend unterläuft. Er präsentiert sich folglich als ungewollt unzuverlässiger Erzähler. Der Erzähler behauptet, er sei bloß um die faktuale Darstellung seiner Herkunft, der Darstellung von Kindheitserlebnissen, Biografien seiner Verwandten und Gesprächen und Unternehmungen mit seiner Großmutter bemüht, woran ihn das „Betrügerische der Erinnerung und der Fiktion“ hindere. Aufgrund von narrativen Beeinflussungen von außen (die jugoslawische Einheitserzählung) und der Struktur der Erinnerung, die hier ebenfalls als narrativ präsentiert wird, komme es beim bloßen Nach-Erzählen jedoch immer wieder zum Neu- und Anders-Erzählen, das von literarischer Überformung geprägt ist. Der Fiktionsvertrag zwischen dem erinnernden und dem erzählenden Saša Stanišić, so wird suggeriert, ist dabei mangelhaft, da die fiktiven Elemente der Erinnerungen nicht direkt als solche gekennzeichnet sind. Sie überhaupt zu erkennen ist laut Aleida Assmann so schwierig, weil es keinen neuronalen Unterschied „zwischen der Aktivität des Vorstellens und der des Erinnerns“ gebe. Somit fehle ein „Authentizitätsmarker im Gehirn, der das Selbsterlebte der eigenen Erfahrung zuverlässig vom nur Angelesenen, Angehörten und Angesehenen unterscheiden könnte“ (Assmann 2016, 50). Die dadurch entstehenden Möglichkeiten des veränderten Wiedererzählens, des Abbrechens und Neu-Ansetzens und der Reflexion der eigenen narrativen Praxis sind dabei keineswegs als Mängel anzusehen, sondern aus Produktionssicht gerade der in der Begründung der Jury des Deutschen Buchpreises genannte Antrieb des Erzählens und aus Rezeptionssicht eine der interessantesten formalen Eigenschaften des Romans.

Die Aufgabe der Reflexion übernimmt der Erzähler häufig nachträglich, indem er allzu kohärente Konstruktionen aufzeigt. Dieses kritische Bewusstsein gegenüber der eigenen Erzählpraxis wird vor allem an einer Stelle im Roman legitimiert, an der mit Sretoje ein unkritischer innerdiegetischer Erzähler als Kontrastfigur eingeführt wird.[13] Sretoje ist ein entfernter Verwandter des Protagonisten, dieser und seine Eltern begegnen ihm auf einem Ausflug nach Oskoruša. Das Erzählen Sretojes ist geprägt von haltlosen Behauptungen („Neunundvierzig Prozent Muslime waren da früher, heute wären es hundert Prozent, wenn es Kornjača und seine Truppe nicht gegeben hätte“, „Auf einen guten Menschen

---

fiktionalen Pakt anbieten, wobei das Verhältnis der beiden je nach Systematisierung höchst unterschiedlich sein kann (vgl. Zipfel 2009, 285–315).

13 Yvonne Zimmermann geht in ihrem Aufsatz zu *Herkunft* zwar auch auf die Szene mit Sretoje ein, betont aber vor allem die Differenzen in den Wertvorstellungen und nicht in den Erzählhaltungen.

kommen hier drei Verbrecher“ [H, 272]), Übertreibungen („Ich war auf dreihundertvierundsiebzig Hochzeiten“ [H, 270]), „Mein Urgroßvater Milorad [...] wurde hundertdreiundachtzig Jahre alt“ [H, 273]), Berichten von Verfallsgeschichten („In den Siebzigern war Čajniče ein Luftkurort. [...] Heute ist Čajniče ein Loch.“ [H, 271]), „Hungern musste ich niemals und musste niemals nackt sein. Das gibt es aber heute, das gibt es“ [H, 272]) und einer monologischen Haltung („Kristina Stanišić ist eine gute Person. [...] Wie geht es ihr, sagt? Ist sie viel allein? Ja, das ist an euch, dass sie nicht viel allein ist, an euch ist das.“ [H, 273]). Sretoje berichtet von historischem Geschehen also zwar sehr selektiv, subjektiv und diskriminierend, dafür aber souverän und monologisch. So verdonnert er Stanišićs Mutter, die ihm gegenüber ihre muslimische Herkunft verschweigt, zum Kaffeekochen und nimmt sie nicht einmal als vollwertige Rezipientin seiner Erzählung wahr. Auf der Handlungsebene wirkt der Protagonist während dieses Kapitels wie gelähmt und auch auf der Erzählebene gibt es kein anderes Kapitel, das rein quantitativ so stark von einem anderen innerdiegetischen Erzähler geprägt ist. Die einzige narrative Gegenwehr besteht darin, dass der Erzähler Saša Stanišić die Erzählung von Sretoje auf der Ebene des Discours immer wieder unterbricht, um die Tätigkeiten der Mutter beim Kaffeekochen und damit ihre temporär marginalisierte Existenz sichtbar zu machen. Die Funktion dieses Kapitels besteht darin, die Probleme naiven und allzu konsonanten Erzählens zu verdeutlichen und damit im Umkehrschluss den eigenen hyperreflexiven und misstrauischen Erzählgestus in diesem Roman zu rechtfertigen.

3 Offene Herkunft, offene Zukunft?

Die Offenheit des Romans im Umgang mit Herkunft gerade zum Ende hin wurde bereits in einigen Beiträgen thematisiert, so schreibt Yvonne Zimmermann, „dass Herkunftserfahrungen im Roman als zukunftsoffen verstanden werden“ (Zimmermann 2019, 243), Florian Gassner spricht vom „Projekt einer offenen, neutralen und ideologiefreien Form der Erinnerungsliteratur“ (Gassner 2021, 238) und Maha El Hissy konstatiert: „Das abenteuerliche Erzählen [...] richtet sich [...] ins Offene“ (El Hissy 2020, 144). Da Offenheit hier jeweils ohne weitere Erläuterung verwendet und in einen Zusammenhang mit dem Erzählen von Herkunft gestellt wird, soll in diesem Abschnitt unter Bezug auf Umberto Ecos Theorie des offenen Kunstwerks eine Verbindung zwischen ästhetischer Offenheit und erfahrener Freiheit hergestellt werden, um zu zeigen, wie sich der Roman durch seine Form dem vermeintlich determinierenden Einfluss von Herkunft entzieht. Hierzu ist

zuvor eine kurze Bestimmung einiger zentraler Charakteristika des Herkunftsbegriffs nötig.

Yvonne Zimmermann weist darauf hin, dass Herkunft anders als der deutungsoffene Begriff Heimat „einen Ortszusammenhang von Geburt und Mensch herzustellen“ (Zimmermann 2019, 240) scheint. ‚Ort‘ sollte hier jedoch in einem weiten Sinne verstanden werden, da sich nicht nur geographisch, sondern auch bspw. sozioökonomisch von Herkunft sprechen lässt. Wichtig ist, dass ‚Herkunft‘ erst einmal als Faktum auftritt, zu dem man sich anschließend verhalten, das man aber nicht ändern kann – ‚Heimat‘ erscheint hingegen als „Sehnsuchtsbegriff“ (Zimmermann 2019, 241). Dies zeigt sich auch in Komposita wie ‚Wahlheimat‘, ‚Heimatlosigkeit‘ und ‚verlorener Heimat‘, die im Zusammenhang mit ‚Herkunft‘ wenig Sinn ergeben würden. Diese wird auch von Stanišić durch ein sonderbares Verhältnis von Nähe und Distanz beschrieben: „Herkunft sind die süß-bitteren Zufälle, die uns hierhin, dorthin getragen haben. Sie ist Zugehörigkeit, zu der man nichts beigesteuert hat“ (H, 66). Was den Herkunftsbegriff dabei besonders auszeichnet, ist ein geschichtliches Moment sowohl im historischen als auch im narrativen Sinne: ‚Herkunft‘ weist in seinen Wortbestandteilen das Moment des ‚gekommenen Weges‘ auf, das ein Subjekt mit einem Ursprung verbindet und es gleichzeitig von ihm trennt. Die Beschäftigung mit der eigenen Herkunft ist dabei ein historisches Unterfangen in dem Sinne, dass sie eine Vergegenwärtigung des Vergangenen vornimmt und dabei häufig gleichzeitig eine Abgrenzung der Vergangenheit von der Gegenwart und eine Herleitung dieser aus jener vornimmt. Zugleich lässt sich ‚Herkunft‘ narrativ beschreiben, insofern sie als möglicher Plot zur Stiftung von Kohärenz im eigenen Leben verstanden wird: Die biografische Herkunft aus einem Kriegsgebiet oder einer bestimmten sozialen Klasse bietet sich leicht als narrativer Kitt zur Beschreibung des eigenen Lebens an und fungiert somit als das ‚Ganze‘, auf das hin die einzelnen Momente der Lebensgeschichte ihren ‚Sinn‘ erhalten. Genau gegen diese determinierenden Sinnzuschreibungen wehrt sich Saša Stanišić im Roman als Erzähler und Protagonist.

Die narrative Gegenwehr wurde bereits oben anhand der selbstreflexiven und metanarrativen Passagen beschrieben, wenn bspw. versucht wird, das eigene Erzählen von den Beeinflussungen des ‚Herkunftskitschs‘ freizuhalten. Doch auch auf der Handlungsebene möchte es der Protagonist nach seiner Flucht vor dem Krieg und der Ankunft in Deutschland vermeiden, ausschließlich durch seine vermeintliche Herkunft beurteilt zu werden: „Anfangs in Deutschland wollte ich zweierlei nicht sein: Jugo und Geflüchteter. […] Zu neuen Bekanntschaften sagte ich also dann und wann, ich käme aus Slowenien […], ich würde eher als Skifahrer denn als Opfer gesehen, hoffte ich.“ (H, 147).

Die mögliche Deutung der Teile einer Erzählung auf den Plot als Sinnganzes hin lässt sich folglich mit der möglichen Deutung der Teile eines Lebens bzw. bestimmter Entscheidungen und Charakteristika durch eine bestimmte biografische Herkunft parallelisieren. Auf die Gefahren dieser Deutungsbeschränkung wurde bereits ausführlich eingegangen. Nun soll zusätzlich gezeigt werden, wie der Roman durch eine Öffnung der Erzählung eine Öffnung des Konzepts der Herkunft unternimmt. Einerseits geschieht das durch eine Pluralisierung der inhaltlichen Bestimmungen von Herkunft. Darauf weist Zimmermann hin, wenn sie schreibt: „Je nach Standpunkt des Erzählers ändert sich der Herkunftsbericht" (Zimmermann 2019, 247; vgl. auch 254–255). Das Ende des Romans veranschaulicht dieses wechselvolle Verhältnis in Bezug auf Herkunft und Erzählung jedoch zusätzlich formal durch seine *Choose Your Own Adventure*-Struktur (CYOA), wenn die Leser:innen im letzten Teil des Romans durch ihre Entscheidungen den Fortgang der Geschichte beeinflussen. Die prospektive Offenheit wird durch das Vorhandensein zehn verschiedener Enden mit noch mehr möglichen Wegen dahin deutlich. Offenheit ist zwar eine Eigenschaft, die in Form der Vieldeutigkeit allen künstlerischen Werken zukommt, doch unterscheidet Umberto Eco diese Form der Offenheit von dem, was er ‚Kunstwerk in Bewegung' nennt (vgl. Eco 1977, 41–59). Was diese Kunstwerke verbindet, ist, dass sie auf einer ganz oberflächlichen Ebene uneindeutig und unfertig sind, sodass ein geschlossenes Werk unter vielen erst beim Rezeptionsprozess erzeugt wird, das beim nächsten Mal wieder völlig anders aussehen kann. Die Leser:innen müssen folglich nicht bloß wie sonst die Interpretationsarbeit leisten, sondern werden zusätzlich mit der Kombination der Elemente betraut. Damit wird der beschriebenen integrierenden und dadurch determinierenden Funktion eines Plots entgegengearbeitet. Die Beurteilung der Geschichte vom Ende her durch das Hineindenken dieses Endes in jedes vorherige Element wird durch seine heterogene Gestalt erschwert und der Roman versucht sich der definitiven Bestimmung eines Sinns zu entziehen, indem die Notwendigkeit eines einzigen Endes aufgelöst wird. Dieses Vermeiden von interpretativer Determination im Zuge des offenen Endes kann analog zum offenen Umgang mit der Herkunft im eigenen Leben verstanden werden. Ein ähnliches Verständnis legt Dominik Zink nahe, wenn er über den Roman schreibt, „dass der Text Herkunft als einen in Horizonte auslaufenden Kontext konzipiert, auf den hin man sich selbst verstehen kann" (Zink 2021, 175) und sich „die notwendige Offenheit der Herkunftserzählung [...] auch als eine Offenheit in den Möglichkeiten, die je eigene Geschichte zu erzählen" (Zink 2021, 184) entpuppt.

Die von Zimmermann erwähnten Möglichkeiten der Änderung des Herkunftsberichts je nach Standpunkt des Erzählers werden also durch die CYOA-Struktur um die Standpunkte der Leser:innen erweitert. Eco konstatiert zudem,

dass durch die genannten Eigenschaften des offenen Kunstwerks in den Interpret:innen „Akte bewusster Freiheit" (Pousseur 1958, 25, zit. n. Eco 1977, 31) hervorgerufen werden. Beim Rezeptionsprozess erfährt sich der Interpret als aktives „Zentrum eines Netzwerks von unausschöpfbaren Beziehungen" (Eco 1977, 31), weil „die Phänomene nicht mehr in konsequentem Determinismus miteinander verkettet sind" (Pousseur 1958, 25, zit. n. Eco, 40). Der üblichen Geschlossenheit einer Erzählung wird die kombinatorische Offenheit des Endes entgegengesetzt, um die freiheitlichen Momente im Umgang mit Herkunft erfahrbar zu machen und diese nicht als unausweichliche Determination vom Ursprung aus zu beschreiben. Gassners Befund, dass der Roman „die Zeitstruktur der Gattung sprengt" und dadurch „Freiräume und Frei-Zeiten [schafft], um Identitäten zu formulieren, die weder geographische Ansprüche noch historische Verpflichtungen in sich aufnehmen" (Gassner 2021, 236) ist also dahingehend zu erweitern, dass zusätzlich die narrative Geschlossenheit des Romans gesprengt wird, um die Offenheit im Erzählen von Herkunft zu veranschaulichen.

Dennoch besteht eine Pfadabhängigkeit, da bestimmte Entscheidungen in der CYOA-Struktur bestimmte Enden ermöglichen und andere ausschließen. Demnach wirkt auch hier das Vergangene in der Gegenwart weiter und die ‚Akte bewusster Freiheit' entstehen gerade aus der Vergegenwärtigung der eigenen Herkunft und ihrem Entwurf auf die Zukunft hin. Diese formale Annäherung an Herkunft korreliert mit der Struktur des Phänomens selbst und der Suche nach Herkunft auf der Handlungsebene des Romans, da die CYOA-Struktur dafür sorgt „daß keine Ausführung des Werkes mit einer letzten Definition von ihm zusammenfällt" (Eco 1977, 49). Auch auf der Inhaltsebene gleicht das Abenteuer auf diesen letzten Seiten einem Hinausschieben des Endes. Es wird von einem Ausflug des Protagonisten mit seiner Großmutter nach Oskoruša berichtet, bei dem in den meisten Versionen Fabelwesen auftreten. Dabei wird bspw. auf Seite 331 deutlich, dass eine Trennung zwischen innerdiegetischer Fiktionalität und Realität stattfindet, wenn der Erzähler sagt: „Heute ist der 31. Oktober 2018. Für mich ist es Zeit, die Fiktion zu verlassen. Meine Großmutter lebt nicht mehr. [...] Deine Großmutter lebt noch" (H, 331). Die Leser:innen des Romans werden nun also zu den Protagonist:innen, während sich der Erzähler aus dieser homodiegetischen Rolle zurückzieht. Damit bleibt es der lesenden Person überlassen, ob der Nachvollzug eines Endes „wie es wirklich war" (H, 350) mit der Beerdigung der Großmutter stattfinden soll oder ein Verweilen in der Fiktion: „Niemals aufhören, Geschichten zu erzählen. Ihr steigt tiefer in den Berg auf Seite 338" (H, 331).[14] Doch

14 Florian Gassner deutet diese Alternativen als Konflikt zwischen Nostalgie und Elegie (vgl. Gassner 2021, 231–232).

selbst dieser Weg, auf dem man einem dreiköpfigen Drachen begegnet und den Großvater des Protagonisten aus dem Totenreich holt, wird in seinen moralischen Implikationen reflektiert, wenn das Gespräch zwischen dem Protagonisten und der Großmutter als Selbstgespräch des ersteren entlarvt wird und letztere konstatiert: „Das Erzählen erhält mich nicht am Leben, Saša! [...] Du übertreibst! Herkunft als Wimmelbild mit Drachen?“ (H, 345). Trotz dieser moralischen Suggestion bleibt es ein Ende neben vielen, zwischen denen die Leser:innen mittels ihrer Entscheidungen wählen, sodass die vermeintlich innerdiegetisch fiktiven wie realen Enden „gleichermaßen gültig und möglichkeitsträchtig sind“ (H, 53).

4 Fazit

Es wurde gezeigt, wie sich Saša Stanišić der Geschichte des jugoslawischen Staates in seinem Zusammenhalten und Zerfallen mithilfe narratologischen Vokabulars nähert. Zudem war zu sehen, wie er in Teilen seiner Darstellung darauf verzichtet, selbst narrative Strukturen zu verwenden. Die Konversation mit der Mutter wurde als Chat-Verlauf präsentiert, da an dieser Stelle inhaltlich klar wird, dass der Protagonist nie die *eine* Stafette der Jugend trug, die durch ganz Jugoslawien wanderte. Die große Einheitserzählung verleitete ihn bloß dazu, sich einmal als Kind und auch im Rückblick als Erwachsener als Teil dieser Einheit zu verstehen. Auf ähnliche Weise wird der verzerrende Charakter der narrativen Form offengelegt, wenn der separatistische Plot dem Einheitsplot gegenübergestellt wird. Trotz eines Bezugs auf die selbe außernarrative historische Wirklichkeit können völlig entgegengesetzte Geschichten erzählt werden. Stanišić versucht sich auch hier wieder der Gefahr, ein eigenes Emplotment zu betreiben, zu entziehen, indem er die separatistische Erzählung in Steckbriefform beschreibt. Die Darstellungsform der Narration wird folglich in ihrem Authentizitätsstatus in Frage gestellt. Dennoch können die Wirkungsweisen dieser Narrationen mit narratologischem Vokabular erfasst werden, wodurch der erzählerische Fokus der epistemischen Vorgehensweise des Romans als adäquate Erkenntnisoperation plausibilisiert wird. Mit anderen Worten: Wenn die historischen Bestrebungen zum Erhalt und Auseinandertreiben Jugoslawiens von Stanišić in ihrer narrativen Dimension bestimmt werden, bietet sich eine narratologische Untersuchung derselben an. Zusätzlich reflektiert Stanišić seine eigene erzählerische Kohärenzbildung und die ablaufenden Emplotment-Prozesse und versucht dadurch, allzu starken historiografischen Korrumpierungen zu entgehen oder zumindest das eigene Erzählen in seiner vorliegenden Gestalt als Möglichkeit neben vielen auszustellen. Damit wird die Vorstellung einer zwingenden Verbindung zwischen

historischen Ereignissen und ihrer sprachlichen Abbildung aufgehoben. Dies führt jedoch nicht zu Beliebigkeit, da das selbstkritische Erzählen im Roman keiner Panfiktionalisierung verfällt, sondern den Anspruch, dem Dargestellten in seiner Vielfalt gerecht zu werden, aufrechterhält. Die Strategie der Parallelführung von Herkunft und Erzählung wird am Ende des Romans durch die CYOA-Struktur anhand deren prospektiver Offenheit fortgesetzt. Die narrative Form dieses Abschnitts zeichnet sich durch ein differenziertes Verhältnis von Determination und Freiheit aus, das sich im lesenden Vollzug entfaltet. Dieser ist in besonderem Maße von der Präsenz des Vergangenen im Gegenwärtigen und dem Umgang mit der Zukunft als ‚Akt bewusster Freiheit' gekennzeichnet. Herkunft ist somit nichts von vornherein Bestimmtes, kein eindeutiger Ursprung, der bloß aufgefunden werden muss, sondern ein durch Offenheit Gekennzeichnetes, je nach Standpunkt Verschiedenes, das bei jedem Erzählvorgang wieder neu verfertigt wird.

5 Literaturverzeichnis

5.1 Primärliteratur

Stanišić, Saša: *Herkunft*. München: Luchterhand, 2019.

5.2 Forschungsliteratur

Anderson, Benedict: *Die Erfindung der Nation: Zur Karriere eines folgenreichen Konzepts*. Frankfurt a. M.: Campus-Verlag, 2005 [1988].

Ankersmit, Franklin Rudolf: *Narrative Logic. A Semantic Analysis of the Historian's Language*. Groningen: Universitätsverlag, 1981.

Assmann, Aleida: „Erlebte, erinnerte und erzählte Geschichte". *Erfahrung und Referenz. Erzählte Geschichte im 20. Jahrhundert.* Hg. Axel Rüth und Michael Schwarze. Paderborn: Wilhelm Fink Verlag, 2016. 43–58.

Barone, Heng: „Sprachheimat(en). Von der Romantik zur deutschsprachigen interkulturellen Gegenwartsliteratur". *Fremde Heimat – Heimat in der Fremde. Clemens Brentano und das Heimatgefühl seit der Romantik.* Hg. Stefan Neuhaus und Helga Arend. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2020. 221–238.

Cohn, Dorrit: „Signposts of Fictionality. A Narratological Perspective". *Poetics Today* 11.4 (1990): 775–804.

Coleridge, Samuel Taylor: *BIOGRAPHIA LITERARIA*. Bd. II. London: Rest Fenner, 1817.

Čolović, Ivan: *The Politics of Symbol in Serbia. Essays in Political Anthropology*. London: Hurst & Company, 2002.

Deutscher Buchpreis: *Begründung der Jury 2019*. https://www.deutscher-buchpreis.de/archiv/jahr/2019 (11.07.2022).

Droysen, Johanne Gustav: *Grundriss der Historik*. Halle a. d. Saale: Niemeyer, 1925.

Eco, Umberto: *Das offene Kunstwerk*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1977.

Franzen, Johannes: „Ein Recht auf Rücksichtslosigkeit. Die moralischen Lizenzen der Fiktionalität“. *Non-Fiktion* 12 (2017): 31–48.

Gassner, Florian: „Frei-Zeit am Abgrund: *Herkunft* von Saša Stanišić.“ *Frei-Zeit in der Gegenwartsliteratur. Wissensordnungen im Wandel*. Hg. Yvonne Nilges. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2021. 223–240.

Hissy, Maha El: „‚Die Abschweifung ist Modus meines Schreibens‘. Narrative und politische Abenteuer in Saša Stanišićs *Herkunft* (2019)“. *Zeitschrift für Kulturwissenschaften* 2 (2020): 143–154.

Koschorke, Albrecht: *Wahrheit und Erfindung. Grundzüge einer Allgemeinen Erzähltheorie*. Frankfurt a. M.: Fischer, 2012.

Kristeva, Julia: *Die Revolution der poetischen Sprache*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1978.

Kukkonen, Karin: „Plot“. *Handbook of Narratology I*. Hg. Peter Hühn, Jan Christoph Meister, John Pier und Wolf Schmid. Berlin und Boston: De Gruyter, 2014. 706–719.

Kumlehn, Martina: „Herkunft, Heimat und Identität narrativ erkunden: Der Roman *Herkunft* von Saša Stanišić in religionspädagogischer Perspektive“. *Zeitschrift für Pädagogik und Theologie* 4 (2021): 376–393.

Laak, Dirk van: „Jenseits der Erzählung. Die Frage nach der Form in Literatur und Geschichte“. *Neue Rundschau* 3 (2018): 8–18.

Pousseur, Henri: „La nuova sensibilità musicale“. *Incontri Musicali* 2 (1958): 3–37.

Ranke, Leopold von: *Zur Kritik neuerer Geschichtsschreiber*. Leipzig und Berlin: Reimer, 1824.

White, Hayden: *Die Bedeutung der Form. Erzählstrukturen in der Geschichtsschreibung*. Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch, 1990.

Wolff, Karl-Dieter: „Das Unternehmen ‚Rösselsprung‘. Der deutsche Angriff auf Titos Hauptquartier in Drvar im Mai 1944“. *Vierteljahreshefte für Zeitgeschichte* 4 (1970): 476–509.

Zimmermann, Yvonne: „‚Woher kommst Du?‘ Antwortversuche in Saša Stanišićs Roman *Herkunft* (2019)“. *Feminist Circulations between East and West/Feministische Zirkulationen zwischen Ost und West*. Hg. Annette Bühler-Dietrich. Berlin: Frank & Timme, 2019. 239–258.

Zink, Dominik: „Herkunft – Ähnlichkeit – Tod. Saša Stanišić’ *Herkunft* und Sigmund Freuds Signorelli-Geschichte“. *Zeitschrift für interkulturelle Germanistik* 1 (2021): 171–185.

Zipfel, Frank: „Autofiktion. Zwischen den Grenzen von Faktualität, Fiktionalität und Literarität?“. *Grenzen der Literatur. Zu Begriff und Phänomen des Literarischen*. Hg. Simone Winko, Fotis Jannidis und Gerhard Lauer. Berlin und New York: De Gruyter, 2009. 285–315.

Christian Struck

„Es sind nur Worte“

Das beiläufige Erzählen von Saša Stanišić zwischen kriegerischem Ernst und entwaffnender Ehrlichkeit in *Herkunft*

1 Einleitung

Saša Stanišićs dritter längerer Erzähltext, *Herkunft* (2019)[1] beginnt mit einer leibhaftig gewordenen Erinnerung: „Es ist der 7. März 2018 in Višegrad, Bosnien und Herzegowina. Großmutter ist siebenundachtzig Jahre alt und elf Jahre alt.“ (H, 5) Aufgerufen wird die Geschichte des Ortes, der sich mit dem Leben der im Buch auftretenden Figuren verwoben hat: Die Großmutter tritt auf die Straße, „die einmal den Namen Josip Broz Titos getragen hat und heute den Namen des verschwundenen Mädchens trägt als Hall, Kristina!, ruft meine Großmutter, ruft ihren eigenen Namen: Kristina!“ (H, 5) Eine Vision ihrer selbst im Kindesalter lässt sie ihren Namen rufen – der in dieser Darstellung den bereits historischen Namen der Straße überschreibt: den Namen Titos. Wie das Gedächtnis an Tito und diesen als Sinnbild für ein vereintes Jugoslawien vielschichtig überlagert ist und fortwirkt, so gilt diese Überlagerung auch für die je eigene Geschichte: die Herkunft. Anhand der Vision ihrer selbst, der die Großmutter des Ich-Erzählers in *Herkunft* folgt, werden so zu Beginn zwei zentrale Motive der Erzählung aufgerufen, die grundlegende Strukturelemente des Textes darstellen: Auf der einen Seite steht die Überlagerung von miteinander nicht zu vereinbarenden Geschehnissen am gleichen Ort, auf der anderen die von Ungewissheit (Erinnerung)[2] und Unumgänglichkeit (Herkunft) der Vergangenheit. Bei der

1 Im Folgenden im Fließtext mit der Sigle „H“ und Seitenzahl zitiert.
2 Vgl. dazu, wenn auch für Stanišićs *Wie der Soldat das Grammofon repariert*, Arnaudova 2019 und die von Arnaudova zitierte Erll 2005, 7: „Erinnerungen sind keine objektiven Abbilder vergangener Wahrnehmungen, geschweige denn einer vergangenen Realität. Es sind subjektive, hochgradig selektive und von der Abrufsituation abhängige Rekonstruktionen. Erinnern ist eine sich in der Gegenwart vollziehende Operation des Zusammenstellens (re-member) verfügbarer Daten.“ Gerade die Frage dieser Verfügbarkeit stellt sich hinsichtlich *Herkunft*, wie auch die Jury in der Begründung für die Verleihung des Deutschen Buchpreises 2019 anführt: „Saša Stanišić ist ein so guter Erzähler, dass er sogar dem Erzählen misstraut. Unter jedem Satz dieses Romans wartet die unverfügbare Herkunft, die gleichzeitig der Antrieb des Erzählens ist.

Open Access. © 2023 bei den Autorinnen und Autoren, publiziert von De Gruyter. CC BY Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.
https://doi.org/10.1515/9783110787436-006

kurzen Erzählung von der Großmutter jedoch bleibt es zunächst, die Vignette fungiert als Motto und Einstieg in den Text und wird erst später indirekt erläutert.

Das folgende Kapitel „An die Ausländerbehörde" stellt durch einen Sprung zum gleichen Ort am gleichen Tag im Jahr 1978, der Geburt des Ich-Erzählers, eine weitere wirkmächtige Verbindung her: Da die zeitliche Parallele im Text nicht näher erläutert wird, wirkt sie zunächst als ein Echo, das auf die Ebenen des Erzählten oder des Erzählens verweisen kann. Auf diegetischer Ebene ist der Zufall mehr als auffällig, und man könnte nach einer Art Schicksal oder ‚Magie' des Datums fragen. Auf der Erzähler-Ebene wirkt die Konstruktion der Daten ebenfalls weiter: Was wird hier vorbereitet oder ausgeführt, und warum dieses Insistieren auf das Detail des Datums? Wie auch immer man es liest: Etwas kehrt in diesen Momenten wieder oder hält sich durch den Verlauf der Zeit hindurch. Die Evokation des Datums funktioniert ähnlich wie ein Name, der niemanden mehr antrifft und als Gespenst anwesend bleibt. Auch wenn das Vorkommnis mit der Großmutter durch ihre Demenz eine Erklärung erhält, begleitet es – aufgrund seiner isolierten Position zu Beginn des Textes – den gesamten Text. Dies gilt ebenso für die Einschreibung der Daten, mit der eine allgemeine Geschichtsträchtigkeit der Orte und Namen einhergeht. Zudem schaffen die Angaben (7. März 1978 bis 7. März 2018) eine Markierung, die die vierzig Jahre eines Lebens umgrenzen, während derer sich der Großteil der Erzählung auf 360 Seiten abspielt – auch wenn der Text selbst sich bis auf den 2. November 2018 erstreckt. Vor allem aufgrund der Daten um den Tod der Großmutter, der jenseits der Haupterzählung erzählt wird, ergibt sich so eine Art ‚Erfahrungshorizont' für das erzählte Geschehen. Dabei weicht die ‚große Narration' der Geschichte der ‚kleinen', also den persönlichen Erfahrungen und Erinnerungen. Die oft kurzen Erzählungen, aus denen der Text besteht, verweisen erst später und indirekt wieder auf die unweigerlich auch politischen Bedingungen des Lebens. Die persönliche Erfahrung ist jedoch, anders als die von außen verbürgten, ‚großen' Narrative, immer der Unsicherheit der eigenen Erinnerung ausgeliefert.

Die Prävalenz der persönlichen Erfahrung des Erzählers zeigt so nicht nur die jeweilige Perspektive und deren Unvollständigkeit an, sondern erzeugt Leerstellen. Der im eingangs zitierten Beispiel ursprüngliche Name der Straße etwa wird durch einen anderen Namen nur „als Hall" ersetzt; der vorübergehenden Namensersetzung folgt keine permanente. So bleibt offen, wodurch der

---

Verfügbar wird sie nur als Fragment, als Fiktion und als Spiel mit den Möglichkeiten der Geschichte." (Deutscher Buchpreis 2019, o. S.)

Name Titos auf dem Straßenschild ersetzt wurde. An die Stelle des Namens schiebt sich nichts, oder nur etwas, das die Leere markiert. Leerstellen wie diese erweisen sich damit nicht, oder nicht immer, als zu füllende und also produktive, sondern markieren vielmehr nur die Leere, die die zahlreichen Verschiebungen, die im Text vorgenommen werden, hinterlassen. Diese Art der Verschiebung ohne Ersetzung kann als die zentrale Technik des Texts betrachtet werden. Wie im Beispiel des Halls entstehen so oft Nachbilder, die sich wiederum sowohl durch ihre Subjektivität und Ungewissheit als auch eine gewisse gespenstische Beständigkeit auszeichnen.[3] Die wesentliche Instanz dieser Verschiebung liegt in der Abschweifung, die der Erzähler selbst seinem eigenen Schreiben als Technik zuschreibt:[4] Mit jeder Abschweifung geht ein Aufschub dessen einher, was zuerst oder ‚eigentlich‘ zu erzählen wäre; das Hauptsächliche wird so zum Nebensächlichen erklärt, das Zentrum wird als oder in der Peripherie behandelt.

Im oben bereits angesprochenen Kapitel „An die Ausländerbehörde“ etwa setzt der Erzähler nach längeren Ausführungen zu den einzelnen Punkten immer wieder an, die „Reihe von Dingen“, die er hatte (H, 10–17), fortzuführen. Da nach der Abschweifung der ‚eigentliche‘ Strang nicht immer wieder aufgegriffen wird, ergeben sich anstelle der angekündigten oder angefangenen Erzählungen Leerstellen. Zuletzt ist die Praxis der konstanten Verschiebung in der vielfältigen Verwendung der Metonymie erkennbar, die der Erzählung mit ihren unzähligen Wortspielen ihren humoristischen Charakter verleiht.[5] Das Spiel mit Wor-

3 Mit Aleida Assmann könnte man diese Technik gar als eine der „ungeahnten Anstrengungen [derer es bedarf], die Lücke, die Leerstelle als Spur der Vernichtung zu bewahren“, lesen. (Assmann 1999, 327) Die bei Assmann besprochenen Orte sind allerdings anders an das Verschwinden gekoppelt: „Wenn Gräber nicht mehr besucht werden können, weil die Bevölkerung deportiert, ihre Familien ermordet oder über die Welt zerstreut sind, dann löst sich mit ihnen auch dieses Orts-Gedächtnis auf.“ (Assmann 1999, 327) Gerade die Gräber, die der Ich-Erzähler in *Herkunft* besucht, sind es aber, die für ihn eine Art Zugehörigkeit zu dem noch existierenden Ort (oder die dort beginnende Legende um Oskoruša/Vijarac) auslösen. Diese Findung auf narrativer Ebene erfasst allerdings nicht die Leerstellen auf der Konstruktionsebene, die funktional der Kommemoration dienen: Es handelt sich nicht einfach um Tilgung oder Vernichtung; es *könnte* etwas an dieser Stelle stehen – es erweist sich aber als untauglich.

4 Vgl. H, 37; vgl. zur Analyse dessen vor allem El Hissy 2020.

5 Etwa: „Im Gebirge schmilzt der Schnee, die Flüsse wachsen den Ufern über den Kopf. Auch meine Drina ist nervös“ (H, 6); „Der Sozialismus war müde, der Nationalismus wach“ (H, 11); „[Rahims Vater] war Professor für Semitistik und viel unterwegs in Gegenden, wo denkwürdige Dialekte ihrem Aussterben entgegenflüsterten. Er brachte sie zurück als Proseminare“ (H, 180) In einer Darstellung seiner Geburt beschreibt der Erzähler zudem die Schwierigkeiten für seine Mutter und die Helfenden und beschließt die Szene wie folgt: „[D]a die Hebamme mit der

ten ist bei Stanišić jedoch nie nur das. Die Leichtigkeit der Erzählung dreht sich oft noch während der Lektüre und erzeugt so eine Tiefe, die ohne Leichtigkeit nicht erreicht würde. Der Humor ist dabei nicht Ausdruck einer Vermeidung von Auseinandersetzung, sondern eine Art ‚Trojanisches Pferd'; im Gegenteil ermöglichen Form und Schreibweise von *Herkunft* gerade, einen Effekt von Ehrlichkeit im Text zu erzeugen.

Die Kategorie der Ehrlichkeit ist für fiktionale Texte problematisch – und weist vor allem auf eine auch in diesem Beitrag noch zu führende Diskussion bezüglich des Fiktionsstatus des Texts hin (vgl. Assmann 1982); doch auch Svetlana Arnaudova (2020, 123) und Yvonne Zimmermann (2019, 256) sprechen in ihren Lektüren von *Herkunft* von Ehrlichkeit.[6] Im Allgemeinen verweist die Kategorie der Ehrlichkeit auf das Verhältnis von Richtigkeit und Aufrichtigkeit in Sprache einerseits und Wahrnehmung oder Erinnerung andererseits (vgl. u. a. Nägele 2014). Diese hingegen sind zumindest in fiktionalen Texten unmöglich zu verifizieren. Wenn Zimmermann formuliert, der Erzähler habe eine „ehrliche[ ] Haltung" (Zimmermann 2019, 256), weist das auf die Problematik hin, dass Ehrlichkeit grundsätzlich als Ethos verstanden wird. Wie aber kann man bei einer fiktiven Erzählposition von einem Ethos sprechen? Ist Ehrlichkeit dann Inszenierung, Performanz oder Effekt?

Im Folgenden werde ich drei Aspekten nachgehen, in denen Form und Schreibweise von *Herkunft* besonders zur Geltung kommen. Der erste betrifft die Entwicklung oder Darstellung des Konzepts Herkunft als schon zerbrochenem oder erloschenem Ort, der kein Fundament bietet, sondern immer nur zur Suche oder Erfindung einlädt oder zwingt – mithin dazu, den Nachbildern der Herkunft nachzuspüren. Der zweite liegt in der zerfaserten Struktur des Textes mit seinen Abschweifungen und Beiläufigkeiten und dem *Choose Your Own Adventure*-Modus. Diese Struktur wird zudem von einer konstanten Präsenz des Ich-Erzählers erzeugt, der Parallelen von seinem eigenen Schreiben oder Befinden während des Schreibens zur Erzählung selbst herstellt und so eine Gleichzeitigkeit fingiert, in der Erzählung und Erzählen sich zu begegnen scheinen und die die Kategorien von Autofiktion und Autobiografie aufruft. Zugleich werden dabei die ungleichen und unvollständigen Ersetzungen offenbar, die die Erfahrung von Verlust auf sprachlicher Ebene umsetzen. Zuletzt führt die Entwick-

---

gegenwärtigen Situation ebenfalls nicht zufrieden sein konnte, Stichwort *Komplikationen*, schickte sie nach der diensthabenden Ärztin. Die wollte, so wie ich jetzt, die Geschichte nicht unnötig verlängern." (H, 6; Herv. i. Orig.)

6 Yvonne Zimmermann verweist zudem auf Authentizität (Zimmermann 2019, 254), die hier allerdings explizit nicht gemeint ist; vgl. dazu die Diskussion weiter unten.

lung der genannten Elemente auf die Ehrlichkeit hin, die für die Lektüre von *Herkunft* zentral ist. Gerade die Strukturen, die den Bezug zur Wirklichkeit verschleiern oder in weite Ferne rücken, erzeugen ein Verhältnis zwischen Leser:in und Text, in dem die Bedeutsamkeit der Worte bewahrt wird.

2 Nachbilder der Herkunft

Das oben angesprochene wiederholte Datum zeigt sich noch auf derselben Seite zum dritten Mal, wenn auch weniger genau, da der Ich-Erzähler „[d]reißig Jahre später, im März 2008, […] zum Erlangen der deutschen Staatsbürgerschaft unter anderem einen handgeschriebenen Lebenslauf bei der Ausländerbehörde einreichen“ muss. (H, 6–7) Im Kontext von Ausländerbehörde, Buchtitel und Herkunft und der dem Text zugrundeliegenden (und im historischen Bewusstsein des deutschsprachigen Raums präsenten[7]) Geschichte Jugoslawiens stellt das Kapitel im Versuch einer Auflistung von Lebensdaten vor allem das Problem des Erzählers dar, sich auszuweisen und Rechenschaft für sein Selbst abzulegen. Dies wird kurz vor dem Ende der Erzählung besonders deutlich, wo es heißt: „Wenn ich die Augen schließe, am 2. November 2018, ist hier, hinter meinen Lidern, eine Reihe von Dingen, die ich habe“ (H, 359) – umso mehr aufgrund der Verschiebung auf das Präsens vom Präteritum, das die parallelen Formulierungen zu Beginn begleitet: „Hier ist eine Reihe von Dingen, die ich hatte“. (H, 10, 11, 17) Der Fokus auf Herkunft erscheint so schon sehr früh auch als eine Frage nach der Vergangenheit: Mit „Häkchen im Namen“ (H, 61), wie Erzähler[8] und manche Kommentator:innen hervorheben,[9] ist nicht nur Fremdheit, sondern immer auch ein „Woher kommst du?“ (H, 32–35) verbunden. Gleichzeitig heißt es im Text: „‚Wir sind Jugoslawen. Das ist unsere Herkunft. Und unsere

7 Sicher nicht nur dank der zahlreichen Artikel und Skandale um Peter Handke lässt sich kaum sagen, dass der Krieg und seine Gräuel in Vergessenheit geraten sind. Zur deutlichen Kritik an Handke vgl. Stanišić 2019b. Handke hat nicht nur dem serbischen Nationalismus offen seine Sympathie ausgesprochen, sondern die ethnischen Säuberungen und Kriegsverbrechen etwa unter Slobodan Milošević, Radovan Karadžić, Ratko Mladić sowie dem von Stanišić in seiner Dankesrede erwähnten Milan Lukić dementiert.

8 Das wird im Text auch in sehr praktischer Hinsicht deutlich: „Wir tragen Häkchen im Namen. Jemand, der mich gern hatte, nannte meine mal ‚Schmuck‘. Ich empfand sie in Deutschland oft eher als Hindernis. Sie stimmten Beamte und Vermieter skeptisch, und an den Grenzen dauerte die Passkontrolle länger als bei Petra vor und Ingo hinter dir.“ (H, 61)

9 Vgl. unter anderen Arnaudova 2020, 120.

Zukunft.‘“ (H, 94) Gerade an dieser Stelle setzt der Erzähler hinzu: „Mancher Stern ist längst verglüht, man sieht ihn trotzdem noch.“

Das Bild des erloschenen Sterns, der noch sichtbar ist, lässt sich als Metapher für das vergangene Jugoslawien lesen. Doch wie in der Überlagerung des Straßennamens ist es vor allem wieder die Überlagerung von Geschichte und Biografie, die sich als nicht darzustellen erweist. Die Zitat vom Stern stammt aus einem Kapitel, das wie folgt beginnt:

> Ich bin in einem Land geboren, das es nicht mehr gibt. Der 29. November ist Tag der Sozialistischen Föderativen Republik Jugoslawien. An dem Tag treffen sich Jugoslawen, die es nicht mehr gibt, an jugoslawisch aufgeladenen, symbolischen Orten. (H, 90)

Die kalauerhafte Verwendung des doppeldeutigen Relativsatzes, der sich in dieser Formulierung auf die Menschen (Jugoslawen) zu beziehen scheint, die nicht mehr existieren, in Wirklichkeit aber den Begriff („Jugoslawen“) meint, stellt eine der Metonymien dar, die in *Herkunft* Humor wie Ernsthaftigkeit vermitteln. Denn in der Tat ist in gewisser Weise genau der Teil der Identität dieser Menschen tatsächlich verloren, der in dem Begriff lag – und sie kämpfen nun damit, zu sein, wer sie sind. Insofern erweist sich der Relativsatz auf zweiter Ebene doch als triftig; den humoristischen Effekt aber behält er bei. Die Teilnehmer des Treffens repräsentieren dabei genau das, was das Land unter Tito zu versprechen schien:

> Jugoslawien tanzt in die Morgendämmerung. Einer aus Split träumt auf dem Stuhl. Einer aus Ljubljana geht auf sein Zimmer. Einer aus Tuzla verabschiedet sich mit einer aus Titograd nach oben. Einer aus Novi Sad döst weg auf dem Klo. Einer aus Skopje stellt den Wecker auf dreizehn Uhr. (H, 94)

Der Roman ist keine ungebrochene Nostalgiebekundung (Titos) Jugoslawien gegenüber; doch der (fünfzackige) Stern (vgl. H, 100, 240), der mit diesem verloschen ist, repräsentiert insofern eine einzigartige Herkunft, als diese selbst niemals so eindeutig war, wie das Konzept Herkunft zu versprechen scheint. Aus Jugoslawien zu kommen, heißt für den Ich-Erzähler gerade nicht, eine *bestimmte* Identität zu haben (H, 64); Seine Identität zeichnet sich vielmehr durch ire Vielfalt aus.

Im dritten Kapitel, das den vielsagenden, gleichsam für den gesamten Text programmatischen Titel „Spiel, Ich und Krieg, 1991“ trägt, findet sich der oben zitierte Satz:

> Es ist so: Das Land, in dem ich geboren wurde, gibt es heute nicht mehr. Solange es das Land noch gab, begriff ich mich als Jugoslawe. Wie meine Eltern, die aus einer serbischen (Vater) bzw. einer bosniakisch-muslimischen Familie stammten (Mutter). Ich war ein Kind

> des Vielvölkerstaats, Ertrag und Bekenntnis zweier einander zugeneigter Menschen, die der jugoslawische Melting Pot befreit hatte von den Zwängen unterschiedlicher Herkunft und Religion.
> Dazu muss man wissen: Auch jemand, dessen Vater Pole und Mutter Mazedonierin war, konnte sich zum Jugoslawen erklären, sofern ihm Selbstbestimmung und Blutgruppe mehr bedeuteten als Fremdbestimmung und Blut. (H, 13–14)

Lässt man die Präzision der Kritik und den latenten politischen Furor außer Acht, so ist diese Erklärung vor allem eine Beschreibung genau des Herkunfts*verlusts*, der im erloschenen Stern anklingt.[10] Die in dieser Hinsicht ‚simple' Selbstbezeichnung als „Ertrag und Bekenntnis zweier einander zugeneigter Menschen“ setzt sowohl der Realität des Krieges und dem noch immer schwelenden auf Abstammung oder Religion basierenden Hass als auch der Repräsentation des Komplexes Jugoslawien eine dezidiert ‚menschliche' Perspektive entgegen, die in der Zurückweisung von (eben dieser Art) Politik umso politischer wird. Es ist dieses ‚Spannungsfeld', das von einer Auseinandersetzung mit dem Werk *Herkunft* jederzeit auch eine Auseinandersetzung mit dem *Konzept* Herkunft fordert.[11] Da das Konzept Herkunft in seiner Zerklüftung zur Strukturierung des ganzen Textes dient, ist diesem die Problematik demnach von Beginn an eingeschrieben.[12]

10 Vgl. den oft zitierten Satz: „Ich bin Jugoslawe – ich zerfalle also.“ (H, 53). Vgl. zur „innere[n] Heterogenität“ Jugoslawiens, wenn auch in Bezug auf *Wie der Soldat das Grammofon repariert* (und andere Werke) sowie mit positivem Verweis auf den umstrittenen Begriff der Interkulturalität: Meixner 2020; vgl. zur Debatte um den Begriff der Interkulturalität: Joachimsthaler 2021 sowie, in Ablehnung der Begriffe Inter- oder Transkulturalität zugunsten der „Literaturheimat Deutschland“: Hartmann 2021. Auch Arnaudova 2020, 124 bezieht sich – wie zahlreiche andere – auf Homi Bhabhas Begriff des „dritten Raumes“, der als Ort der Verschmelzung rezipiert worden ist, wendet sich allerdings, ähnlich wie Joachimsthaler, gegen genau diese Lesart. Vgl. schließlich auch Stanišić 2007.

11 Vgl. dazu auch Zink 2021, 172–173, der dort treffend formuliert, dass „[d]urch die gleichzeitig suggerierte wie unterlaufende Identifikation von Autor und Erzähler […] deutlich [wird], dass es nicht nur um die konkrete Frage nach der Herkunft des Menschen Saša Stanišić geht, sondern auch um die Frage, was Herkunft überhaupt sei und wie über sie gesprochen werden könne. […] Diese Komposition ist dem Thema Herkunft alles andere als äußerlich. Der Text exemplifiziert durch seine Form eine wesentliche Eigenschaft von Herkunft selbst.“

12 Spätestens seit der Debatte um Handke – und aber vielmehr den zahlreichen Werken von Autor:innen, die ‚vom Balkan' stammen – ist der Topos Jugoslawien ein Ort der Überlagerung unzähliger Diskurse. Wie Brigid Haines formuliert: „The Balkan Region is subject to its own kind of Orientalism in the Western imagination. […] In *Wie der Soldat das Grammofon repariert*, however, the other writes back, representing, in the author's own words, ‚sad things, positively.'“ (Haines 2011, 105). Vgl. dazu auch Meixner 2020 sowie die Arbeiten von Boris Previšić.

Die vielen Sätze, die eine Art Definition des Konzepts anzubieten scheinen (vgl. H, 66–67 oder auch 120: „Herkunft ist das Zusammenzucken, wenn jemand in ihrer Geburtsstadt ihren Namen ruft“), heben sich nicht gegenseitig auf, sondern geben eine zwar widersprüchliche, aber auch deshalb akkumulative Erklärung dessen ab, was es bedeutet, nicht nur *eine* Herkunft zu haben, sondern die jugoslawische. Heißt es an einer Stelle: „Herkunft sind die süß-bitteren Zufälle, die uns hierhin, dorthin getragen haben“ (H, 67), so heißt das nicht, dass Herkunft selbst zufällig oder beliebig ist; und auch die Struktur der Erzählung ist eben nicht zufällig, sondern intentional zerfasert, sodass kein einzelner Strang allein hinreichend wäre. Parallel zum Gedächtnisverlust der Großmutter und der Überschreibung von Namen und Narrativen durch andere ist das, von dem man sich selbst herschreibt, nie mit dem identisch, was andere damit verbinden. Zwar erscheint diese Differenz banal, doch ist sie in der Erfahrung der schon im Namen durch Häkchen ‚Geschmückten‘, der von einem anderen Ort Herkommenden, umso stärker. Wenn dieser Ort dann nicht mehr existiert und zudem von Krieg und Trauma überlagert und verstellt ist, ergibt sich als Erzählstruktur etwas, was jede Identifizierung weiter verunmöglicht. So heißt es später, nachdem jemand bei der Antwort auf die häufige Herkunftsfrage statt „Bosnien“ „Boston“ verstanden hatte:

> Circa fünfzehn Jahre später, 2010, war ich selbst am MIT. [...] Befragt nach meiner Herkunft, sagte ich mal „Višegrad“, mal „Europe“, mal „Kurpfalz“. [...] Ich sagte, meine Eltern seien Geisteswissenschaftler. Ich sagte, mein Großvater sei Jäger, Aussiedler aus Danzig. Ich sagte, meine Mütter seien Lesbierinnen. Ich sagte, Herkunft ist Zufall, immer mal wieder, auch ungefragt. (H, 182)

Die drei Optionen zur Angabe der Herkunft sind selbstverständlich erneut nicht beliebig: Višegrad ist als Stadt, zumal in den USA, kaum als bekannt vorauszusetzen, wohingegen das bekanntere Bosnien und Herzegowina ebenso wenig erwähnt wird wie Jugoslawien und Deutschland. So bleibt als einziger Ort (nur supra-)nationaler Selbstzuschreibung Europa, das gerade in Hinsicht auf den Krieg aber nicht unbedingt als positiver Verweis begriffen werden kann. Interessant ist auch die Auslassung von Heidelberg zugunsten der Region, der Kurpfalz, trotz der zentralen und positiven Rolle, die die Stadt für den Ich-Erzähler spielt, und dem ungleich größeren Bekanntheitsgrad unter US-Amerikaner:innen. Die Erfahrung von Fremdheit spiegelt der Erzähler so in gewisser Weise in die Gegenrichtung: seine Herkunft bleibt unbekannt. Auch alle weiteren Informationen, die der Ich-Erzähler hier zu seinen Vorfahren nennt, sind von den Angaben anderer übernommen. „Ein Missverständnis hatte mich der Herkunftslast entledigt“ (H, 181), heißt es kurz zuvor lapidar wie als

Erklärung, womit eben das Missverständnis zwischen Boston und Bosnien gemeint ist. Herkunft als Last steht dabei der an der gleichen Stelle erfolgenden Beschreibung von Herkunft als Zufall vielleicht entgegen. Die Strategie aber, in Gesprächen aus der Rolle zu fliehen, die eben diese Herkunft einem auferlegt, verläuft erneut parallel zur Struktur der gesamten Erzählung.

In einer wiederum mit größerem politischen Furor vorgebrachten Passage gereicht diese Struktur auch zu einer Dekonstruktion der völkischen Erzählungen der Staaten, die auf den Zerfall Jugoslawiens folgten:[13]

> Auf zu neuen Heldentaten! Die Geschichte kann korrigiert werden! [...] Ausgerechnet hier! Auf diesem Balkan, Mann! An der Kreuzung zwischen Orient und Okzident! Alle sind hier irgendwann aufmarschiert, alle! Haben sich breitgemacht, wurden besiegt (oder auch nicht), zogen sich zurück. Und sie alle ließen etwas da. Rom, Venedig, die osmanischen Heere, Österreich-Ungarn. Und all die Slawen. Juden kamen von der Iberischen Halbinsel und blieben. Roma-Enklaven existieren im gesamten Raum. Die Deutschen schliefen in Betten meiner Vorfahren. Alle waren hier, wo du dasselbe Lied in verschiedenen Tonarten anstimmst, *je nachdem*. [...]
> Heute ist der 29. August 2018. In den letzten Tagen haben tausende in Chemnitz gegen die offene Gesellschaft in Deutschland demonstriert. Migranten wurden angefeindet, der Hitler-Gruß hing über der Gegenwart. (H, 99–100; Herv. i. Orig.)[14]

Herkunft, oder das, was als Antwort auf die Frage „Woher kommst du?“ dient, zerfällt in dieser so ironisch-süffisanten wie harten Darstellung nicht nur aufgrund von Krieg, Verfolgung und Vertreibung in Jugoslawien. Durch die Auflistung der Bewohner:innen und Besatzer des Balkans, den Bezug auf die Gegenwart und den Verweis auf Geschichtsrevisionismus werden im Grunde alle Versuche, nationale oder territoriale Rechte geltend zu machen, ad absurdum geführt. In dieser Zurückweisung – „Jede Herkunft konnte die falsche sein“ (H, 100) – liegt allerdings umgekehrt auch die Frage danach, wo stattdessen eine Bleibe bestehen könnte. Die Antwort lautet für den Ich-Erzähler: „Jedes Zuhause ist ein zufälliges: Dort wirst du geboren, hierhin vertrieben, da drüben vermachst du deine Niere der Wissenschaft. Glück hat, wer den Zufall beeinflussen kann.“ (H, 123) Die Formulierung wird im Text nicht in diese Richtung aufgegriffen, ist aber offenkundig paradox: Wenn Zufall das ist, was einem

---

13 Vgl. auch zuvor: „Der Kitt der multiethnischen Idee hielt dem zersetzenden Potenzial der Nationalismen nicht länger stand. Tito als die wichtigste Erzählstimme des jugoslawischen Einheitsplots war nicht zu ersetzen.“ (H, 98)

14 In sehr treffenden Passagen kommentiert Arnaudova die Aspekte der zeitgenössischen Politik, die in *Herkunft* harsche Kritik finden, jedoch hier aus Platzgründen nicht näher diskutiert werden können. (Arnaudova 2020, 121–123)

zustößt (so wie Herkunft ‚zufällig' ist), dann ist es gerade unmöglich, diesen zu beeinflussen. Dass dieser Einfluss dann wiederum dem Glück, also einer anderen Form von Zufall zugeschrieben wird, macht den Kurzschluss perfekt.

So sehr dann aber das Zuhause variabel ist, so ist es auch die Heimat: „Heimat, sage ich, ist das, worüber ich gerade schreibe." (H, 63) Das Sich-Auskennen in der Heimat, die Gefühle, die damit verbunden sein mögen, sowie die unsäglichen Zuspitzungen dessen in den Facetten des Nationalismus, scheinen damit aufgegeben. Jedes neue Zuhause kann zur Heimat werden. Und so heißt es in der oft zitierten Passage zum Zahnarzt Dr. Heimat:

> Eine Krankenversicherung hatte ich nicht, Dr. Heimat war das egal. Er hat unser aller Karies behandelt: bosnischen Karies, somalischen Karies, deutschen Karies. Einer ideellen Heimat geht es um den Karies und nicht darum, welche Sprache der Mund wie gut spricht. (H, 176)

Die Heimat wird hier als eine „ideelle" beschrieben, nicht etwa eine „ideale", womit der Zahnarzt Dr. Heimat zu einem Konzept gerinnt, das in seiner Austauschbarkeit (und aber seinem Einfluss) umso deutlicher ist. Wie in dem ebenfalls oft wiederholten *je nachdem* liegt Austauschbarkeit, nicht Beliebigkeit. Der Karies ist wichtig, nicht die Sprache; die Blutgruppe, nicht das Blut; schon deshalb darf weder die ‚positive' noch die überspitzte Heimat in der Herkunft liegen.

Dass Heimat zu einem Gegenmodell zu Herkunft wird, ist hier allerdings nicht begründet.[15] Vielmehr scheinen die Konzepte *als* Konzepte derart ausgehöhlt zu sein, dass sie auch nur noch als Gespenster Geltung haben – als solche aber durchaus in extremer Weise. Driftet die ganze Erzählung schon sehr früh (H, 12) der textlich wie tektonisch zerklüfteten Berglandschaft um Oskoruša und Vijarac entgegen – und somit unter anderem der Erfahrung, den Großvater in einer den griechischen Mythen entlehnten Weise kurz dem Tod zu entreißen (H, 357–358) –, so verweist sie in allen Aspekten und Momenten genau auf das Fehlen, das nicht mehr ausgefüllt werden kann, außer in der Fantasie: Im Quasi-Epilog des *Drachenhorts* kommentiert die Großmutter schließlich: „Das Erzählen hält mich nicht am Leben, Saša!" (H, 355) Das Konzept der Herkunft zerklüftet sich und nimmt auch der Narration den Boden: Die Suche nach dem, woher man kommt, oder woher der Ich-Erzähler kommt, verbindet sich mit der Vergeblichkeit, die Namen der Toten zu rufen oder sie zurück ins Leben zu schreiben. Dass das Rufen zwar vergeblich, aber trotzdem so unumgänglich wie

15 Vgl. Hartmann 2021, 358: „‚Herkunft' und […] ‚Heimat' werden dabei zu antithetischen Begriffen."

bedeutsam und folgenreich ist, zeigt sich symbolisch am Klingelschild der Großmutter, das noch lange den Namen des verstorbenen Großvaters trägt: „Man klingelte dreißig Jahre lang bei jemandem, den es nicht mehr gab.“ (H, 88) Der ausgehöhlte Name trägt noch immer Bedeutung, auch wenn die elfjährige Kristina, Titos Einheitsjugoslawien und der Großvater Pero nur noch als Nachbilder erloschener Sterne wirken.

3 Beiläufigkeit und Zerfaserung als Erzählprinzipien

Ähnlich wie die Namen (Kristina/Tito/Pero) durch den Text hallen und ihre Träger nicht mehr erreichen, so werden die vom Erzähler selbst in ihrer Bedeutsamkeit hervorgehobenen Elemente tatsächlich oft nur beiläufig genannt: Der tabellarische Lebenslauf an die Ausländerbehörde, der eingangs erwähnt wurde, und der eher in einer Folge episodischer Berichte besteht, endet etwa – vorläufig – in einem Exkurs zum Schlittenfahren, in dem von Huso erzählt wird, dessen Unfall als die tollkühnste Fahrt ausgelegt wird. Der Passus schließt mit den Worten:

> Es war unglaublich, wir waren ekstatisch, und Huso wurde 1992 angeschossen in seinem Verschlag an der Drina, seinem Haus aus Karton und Brettern, unweit des Wachturms, wo – die alten Epen besingen es – je nachdem, wen du fragst, entweder der serbische Held, Königssohn Marko, einst Zuflucht vor den Osmanen fand, oder der bosniakische – Alija Đerzelez auf seiner geflügelten Araber Stute über die Drina sprang. Huso überlebte, verschwand und kam nicht wieder. Die Meisterstrecke hat nie wieder einer so gemeistert wie er. (H, 9–10)

Die Beiläufigkeit, mit der sowohl von Husos Verwundung im Krieg als auch der Überlagerung und Konkurrenz von ethnisch-kulturellen Narrativen erzählt wird – mithin der Begründung von Tradition und Selbstermächtigung – entsteht durch die Verbindung dieser brachial verschiedenen Informationen mit einem „und“, das die Erwähnung der Schussverletzung einleitet. Dass diese Aspekte wie umrahmt sind von der Ekstase und der ‚Meisterleistung‘, die in der Fahrt bestanden habe, erhärtet den Eindruck von Nebensächlichkeit. Die Hauptsache scheint das Schlittenfahren zu sein, nicht der Krieg oder seine Begründung. Der Ich-Erzähler erwähnt das Erlebnis im Rahmen des Lebenslaufs, den es für die Ausländerbehörde zu schreiben gilt, der auch der Anlass anderer Erzählungen ist, die ebenso beiläufig erwähnt wie auch wieder ausradiert werden können. Nach der Episode von Erwähnungen und Löschungen allerdings beginnt die

„Reihe der Dinge, die ich hatte“, die bereits angesprochen wurde, und die zusammen mit dem Nachbild, das dem Erzähler bei geschlossenen Augen tatsächlich bleibt (Präsens), neben der Großmutter-Geschichte den zweiten Rahmen der Erzählung bildet.

Anders als in *Wie der Soldat das Grammofon repariert*, für das Annette Bühler-Dietrich Anapher und Liste als Stilmittel verbucht (und auf die vom Erzähler selbst geprägte Formel verweist, er sei „Chefgenosse des Unfertigen“), ist in *Herkunft*, wie weiter oben bemerkt, vielmehr die Metonymie zentral. *Wie der Soldat das Grammofon repariert* charakterisiert eine „spiralförmig[e]“ Erzählform, in der der Erzähler „immer wieder Ereignisse erneut reflektiert“ und so auch „eine Kartografie [erschafft], die den quasi vom Krieg verschütteten alten Ort zu verzeichnen helfen soll“. (Bühler-Dietrich 2012, 5–6.) In *Herkunft* gibt es zwar auch Listen: Neben der Liste, die in der Schule angefertigt wird („Es gibt drei Spalten: *Moslem* / *Serbe* / *Kroate*“ [H, 114]) und einer Namensliste aller Toten (H, 357), findet sich allerdings nur eine ‚richtige‘ Liste – und eben die „Reihen“ von Dingen, die der Erzähler hat(te). Von der ‚richtigen‘ Liste heißt es: „Heute ist der 18. Juli 2018. Ich finde keinen anderen Weg, um zu präsentieren, was ich über meinen Großvater erfahren habe, als die Funde aufzulisten wie Zutaten im Rezept für eine Biografie. Der große Großvater-Erzähler ist eine angestaubte Liste.“ (H, 107) Auf den nächsten Seiten folgt dann tatsächlich eine Art tabellarischer Lebenslauf, den der Erzähler zu Beginn aufgrund seiner Abschweifungen nicht wirklich schreibt. Hier werden dagegen die vom Erzähler gefundenen Objekte aufgerufen, um kurze, konkrete Erzählungen zu liefern, anhand deren er versucht, dem Leben seines Großvaters näherzukommen.

Dem Unfertigen in *Wie der Soldat das Grammofon repariert* gegenüber allerdings, das in der Sekundärliteratur meist mit der Verarbeitung der Traumata des Krieges in Verbindung gebracht wird,[16] handelt *Herkunft* gerade von Momenten, in denen etwas abgeschlossen, vergangen, nicht mehr einholbar ist. Die Struktur in *Herkunft* ist nicht insofern offen, als sie unfertig wäre; allein die Anzahl an verschiedenen Enden[17] spricht dagegen, auch wenn sie sich gegenseitig aufheben. Die Verlagerung auf ein derart zerklüftetes und vielmaliges Aufhören ist nur weiter der Abschweifung zuzuschreiben: einer Verschiebung, in der das, was Bedeutung hat, als irrelevant oder schon nicht mehr präsent behandelt wird. Dass es sich dabei dennoch um eine Metonymie, nicht um eine

---

16 Vgl. vor allem: Uca 2019, Matthes und Williams 2013, Rock 2012, Vervaet 2011, Da Silva 2010, Kaiser 2010.

17 Es gibt zehn explizite ‚Enden‘, alle Teil des *Drachenhorts*, die teilweise im gleichen Erzählstrang aufeinander folgen: H, 325, 333, 334, 350, 352, 353, 360.

Ersetzung handelt, betonen eben die Namen und Anrufungen an eine Präsenz, die im Text (und in der Welt) nicht eingelöst werden kann. Es gäbe etwas, das sich an die Stelle des alten setzen könnte; es füllt aber den Platz nicht aus, bleibt Gespenst. Dementsprechend sind auch die Listen hier nicht auf ein offenes Ende hin zu lesen, sondern geben nur wieder die Möglichkeit, an einzelnen Punkten anzusetzen und in verschiedene Richtungen zu gehen, die erneut von der ‚Hauptsache' ablenken – oder diese als Beiläufiges entwickeln. So behauptet der Erzähler selbst: „Die Abschweifung ist der Modus meines Schreibens." (H, 37) Abzuschweifen birgt die Möglichkeit, durch provozierte Leichtigkeit etwas in die Erzählung zu schmuggeln, das durch die vordergründige Verweigerung von zentraler Rolle und Ernsthaftigkeit umso deutlicher in seiner Ernsthaftigkeit aufscheint.

Ein weiterer zentraler Aspekt der Schreibweise von *Herkunft* kann bereits auf der Titelseite verortet werden: Anders als *Wie der Soldat das Grammofon repariert* und *Vor dem Fest* (2014),[18] die beide als Roman bezeichnet werden, und *Fallensteller* (2016), dem auf dem Deckblatt die Bezeichnung „Erzählungen" zukommt, erfährt *Herkunft* keine solche Einordnung. Das birgt vor allem die Frage, wie der Text zu verorten ist: Wirklichkeit oder Fiktion. Nach Aleida Assmann kann diese Differenz nicht mehr aufrechterhalten werden – denn der „fiktionale Vertrag besteht darin, daß in den Grenzen des Werks die Wahrheitsfrage *nicht gestellt* wird." (Assmann 1982, 256; Herv. i. Orig.) In *Herkunft* scheinen allerdings zahlreiche Verweise auf ein überprüfbares Außen die Verankerung des Textes in einer mit der Wirklichkeit der Leser:in geteilten Welt zu verbürgen. Der Possessivartikel „mein*" etwa wird im Text 635-mal erwähnt und auf intra- wie extradiegetische Geschehnisse bezogen – mithin auf solche, die die Identität von Autor und Erzähler nahelegen: „Ich war gerade angekommen in Višegrad, wollte mich erholen von der langen Lesereise mit meinem ersten Roman" (H, 20), was auf *Wie der Soldat das Grammofon repariert* bezogen werden kann; oder „Mein Sohn ist in Hamburg geboren" (H, 37); sowie generell zahlreiche Verweise auf ein Leben, das vor Behörden nachgewiesen werden soll (vgl. 36–37).

18 Dort heißt es zudem noch im Klappentext – was, wenn auch ironisch gebrochen, dennoch genügend Distanz zur Realität herstellt –: „Die Handlung des vorliegenden Buchs ist rein fiktional. Ähnlichkeiten zu Menschen und Tieren, zu Tieren mit Menschengesicht, zu Lebenden und Toten, sind nicht beabsichtigt."

Allerdings sind solche Verfahren natürlich weder neu noch generell mit Fiktion unvereinbar[19] und auch Assmann bezieht Wahrheitsbeschwörungen in ihre Analyse mit ein. In der Forschung wird *Herkunft* dieser Frage entsprechend auch mit unterschiedlichen Bezeichnungen versehen. Svetlana Arnaudova etwa nennt den Text erst einen „autobiografischen" (Arnaudova, 2020, 120; vgl. dazu auch Zimmermann 2021, 241–243), dann einen „autofiktionalen Roman[ ]" (Arnaudova 2020, 125). Dominik Zink beschreibt ihn in seiner psychoanalytischen Lektüre als „zwischen Autobiographie und fantastischer Fiktion changierend[ ]"[20] und attestiert vor allem dem Ende „Elemente des Wunderbaren" (Zink 2021, 172).[21] Doch die Begrifflichkeiten selbst sind nicht trennscharf. Sven Lüder hält dazu fest, dass

> die Grenze von fiktionaler und faktualer (bzw. autobiographischer) Erzählung eine ist, die sich grundsätzlich nicht mit Sicherheit ziehen lässt. Die Besonderheit des autofiktionalen Verfahrens sollte daher weniger darin gesehen werden, diese Grenze zu unterlaufen; vielmehr wird die von jeher bestehende Unsicherheit bezüglich dieser Grenze verdeutlicht, indem gegen literarische Konventionen verstoßen wird, welche die Illusion ihrer schlichten Gegebenheit aufrechterhalten. (Lüder 2022, 56)

Um diese Grenze oder die Dekonstruktion von deren Illusion scheint es jedenfalls auch bei *Herkunft* zu gehen. In ihrer Analyse der „[n]arrative[n] und politische[n] Abenteuer in Saša Stanišićs *Herkunft*" sieht Maha El Hissy das Schreiben als autofiktionales und dezidiert nicht autobiografisches.[22] Aber auch El Hissy

---

19 Haines (2011, 117, Endnote 10) etwa weist auch für *Wie der Soldat das Grammofon repariert* schon darauf hin, dass Saša ein Diminutiv von Aleksandar (dem Namen des Erzählers) ist, dort also eine ähnliche Verbindung gestiftet werden könnte.

20 Zink zieht die Biografie Stanišićs allerdings nahtlos zur Interpretation einzelner Stellen heran: „Obwohl niemand, der Stanišić nahe war, ‚irgendeinen Glauben offen' [Zitat aus *Herkunft*, Anm. C. S.] praktizierte, gehörten seine Eltern damit jedoch genau den beiden ethnisch-religiös definierten Gruppen an, die sich im Bosnienkrieg von 1992 bis 1995 hauptsächlich bekämpften." (Zink 2021, 172) Die selbstverständliche Verwendung der Biogrfie hinsichtlich gerade der Herkunft für seine Analyse schert zudem, wie Tina Hartmann für andere Lektüren treffenderweise bemerkt, „aus dem literaturwissenschaftlichen Konsens aus, wonach die Analyse Texte aus sich selbst heraus, also primär ohne Ansehen der Biografie zu analysieren und überdies ihre Qualität stoffunabhängig zu bestimmen trachtet." (Hartmann 2021, 357).

21 Zink (2021, 173–175) rückt zudem in Bezug auf die Struktur produktiv die Kontextabhängigkeit in den Vordergrund.

22 „Vor allem im Zusammenhang mit der Migrationsliteratur hat sich die Rede von autobiografischem Schreiben oft als problematisch erwiesen, wurde die Literatur doch auf eine soziale Funktion eingeschränkt, die den ästhetischen Wert der Kunstwerke übersieht. (El Hissy 2020, 143)

liest den Text als Roman, ohne die fehlende Bezeichnung zu thematisieren. Dass sich keine Anweisung findet, *Herkunft* als fiktional zu lesen, ist jedoch zentral. Gerade das Spannungsverhältnis zwischen den oben bezeichneten Formen der Evokation einer Nähe von Text und textexterner Wirklichkeit und den Elementen des Fantastischen legt die Behandlung oder Dekonstruktion der Grenzen des Fiktionalen nahe, was von der fehlenden Gattungsbezeichnung daher nur bestärkt wird. Dass dieses Verhältnis in *Herkunft* anvisiert wird, wird darüber hinaus in den zahlreichen Aussagen deutlich, die der Ich-Erzähler zu seinem eigenen Schreiben trifft. So zitiert auch El Hissy die für den Text zentrale Stelle wie folgt:

> Als er [der Ich-Erzähler] seine Großmutter besucht und ihr seinen ersten Roman schenkt, fragt sie, ob es ein Buch sei, das sich um die Familie drehe. Darauf antwortet der Protagonist: „Ich legte sofort los – Fiktion, wie ich sie sähe, sagte ich, bilde eine eigene Welt, statt unsere abzubilden, und die hier, ich klopfte auf den Umschlag, sei eine Welt, in der Flüsse sprechen und Urgroßeltern ewig leben. Fiktion, wie ich sie mir denke, sagte ich, ist ein offenes System aus Erfindung, Wahrnehmung und Erinnerung, das sich am wirklich Geschehenen reibt –“. (El Hissy 2020, 143–144, Fn. 1)

Sie bricht allerdings das Zitat dort ab, wo auch der Erzähler sich selbst unterbricht – oder unterbrechen lässt durch die Figur der Großmutter:

> „Reibt?“ Großmutter hustete dazwischen und wuchtete einen Riesentopf mit gefüllten Paprikas auf den Herd. „Setz dich, du bist hungrig.“ Das Buch drapierte sie auf einer Vase wie ein Museumsexponat auf einen Sockel. Und dann kam der Satz mit dem Geldverdienen (H, 20)

– welcher dort ebenso unausgesprochen wie unkommentiert bleibt. Nicht nur wird die ganze Erzählung so von dem Verdikt unterbrochen, der Erzähler müsse Hunger haben, was zumindest in einer Lesart plausibel als eine Einschätzung in Folge seiner Erläuterung zu lesen ist: Was er sagt, scheint für die Großmutter nicht mehr verständlich zu sein. Zudem ist das Buch nicht zum Lesen da, sondern bloßes Ausstellungsobjekt – und die Frage nach dem Geld ist natürlich auch eine Frage nach dem Sinn des Schreibens oder Lebens als Schriftsteller. Mehr noch aber weist die Floskel „[i]ch legte los“ auch an anderer und zentraler Stelle in Richtung einer Überproduktion an bloßen Wörtern – oder zwar vielleicht triftiger Bedeutung, die aber dennoch nicht passt (– sich also vielleicht reibt?):

> Ich lachte. Gavrilo fand es nicht komisch, und das war der Augenblick, da Gavrilo mich fragte, woher ich käme.
> Also doch, Herkunft, wie immer, dachte ich und legte los: Komplexe Frage! [...].

> So redete ich und redete, und Gavrilo ließ mich ausreden. Er brach das Brot und reichte mir die Kante. Dann sagte er: „Von hier. Du kommst von hier." (H, 32–33)

Diese Sätze finden sich schon im Kapitel „Oskoruša, 2009", das einen Ausflug beschreibt, der mit einer Antwort zu enden scheint: „‚Woher kommst du, Junge?' Jetzt also auch von hier? Oskoruša." (H, 35) Direkt vor dem Ende dieses Kapitels aber liest man eine der Stellen, die dem Text seine poetische Kraft verleihen und eben einen Effekt von Ehrlichkeit erzeugen, die zudem einen weiteren metaleptischen Bezug zur Erzählerposition herstellt:

> Ich habe Wasser aus dem Brunnen meines Urgroßvaters getrunken und schreibe darüber auf Deutsch. Das Wasser hat nach der Last dieser Berge geschmeckt, die ich nie tragen musste, und nach der beschwerlichen Leichtigkeit der Behauptung, dass einem etwas gehört. Nein. Das Wasser war kalt und hat wie Wasser geschmeckt. Ich entscheide, ich. (H, 35)

Die Selbstkorrektur von „nach der Last dieser Berge" zu „wie Wasser" – von einer vielleicht als kitschig empfundenen Metapher zur Tautologie – erzeugt nicht nur einen Effekt von Genauigkeit; die Ablehnung der Metapher wirkt wie eine Insistenz, ehrlich zu sein, nicht dem Bild die Kraft der Aussage zu verleihen. Zudem setzt die Insistenz „Ich entscheide, ich" einer Entscheidung, die wie von jemand anderem oder einer anderen Instanz getroffenen zu sein scheint, eine eigene entgegen: etwa einer pseudo-poetischen Formulierung eine, die ‚richtiger' erscheint.[23] Es scheint sich erneut etwas zu reiben oder gar eine Korrektur nahezulegen; doch diese Reibung legt keine ‚klassische' Unzuverlässigkeit des Erzählers nahe, sondern meint und erfasst die Technik des Erzählens selbst. Die Insistenz auf die eigene Entscheidungskraft ist hier jedenfalls nicht so sehr als eine Stärkung der Erzählerstimme zu lesen wie als Widerstand gegen eine Sprache, die sich verselbständigt und so unehrlich wird. Trotzdem bleibt auch hier wieder bestehen, was der Erzähler zu löschen vorgibt: Er hat die Last dieser Berge nicht tragen müssen.[24]

---

23 Vgl. für eine andere, sehr schlüssige Lektüre dieses Aspekts: Zimmermann 2021, 249–250.
24 Auch das wiederum verkompliziert das Verhältnis zur Herkunft, da diese selbst als Last bezeichnet wurde und die Berge nun von dieser unterschieden zu werden scheinen; was wieder als Art der Zerklüftung gelesen werden kann.

4 Ehrlichkeit

Ähnlich wie die Verweise auf ein Außerhalb des Textes sind gerade die zahlreichen Entlarvungen der Erzählerposition auch ein Mittel, die Verortung an der Grenze zwischen Wirklichkeit und Fantastischem in den Vordergrund zu stellen. So ist der „Dank" (H, 363) zwischen dem Ende des *Drachenhort*-Epilogs und den Quellenangaben für die im Text zitierten Werke unter anderen an die „ARAL-Tankstelle im Emmertsgrund" und „Sachbearbeiter der Ausländerbehörden Heidelberg und Leipzig" gerichtet. Seine Position im Bereich der Peritexte verleiht dem Dank und so auch dem ganzen Text einen Effekt von Authentizität, der allerdings sofort von der Fiktionalität eingeholt wird. Dies gilt auch für die vom Erzähler vorgenommene Google Maps-Recherche, in der er das Gewerbegebiet zu rekonstruieren versucht, in dem sein „erstes deutsches Zuhause" lag, ohne aber aus der Erinnerung sagen zu können, „ob es das alles damals schon gab" (H, 68). Der Verweis lädt zu einem Abgleich mit der Realität durch Recherche ein – die zur Entstehungszeit dieses Beitrags tatsächlich teilweise Übereinstimmungen liefert. Ganz im Gegensatz zu einer Legitimation der Abbildung der faktischen Welt im Text allerdings zielen diese Strategien darauf, durch die konstanten Abschweifungen und Ersetzungen hindurch eine Beständigkeit zu vermitteln, die von einer Ehrlichkeit jenseits der Authentifizierung von Welt und Ich zeugt. So kehrt auch das extradiegetische „Ich" im Text mehrmals wieder, um umso mehr auf die Grenze der Fiktionalität zu weisen: „Ich habe mir diese Motive gesucht" (H, 197); oder „‚Freunde!', lasse ich Saša rufen" (H, 207); oder in den Passagen, die das Schreiben eines Fazits behandeln (H, 221–222) oder, noch grundlegender, das Schreiben ‚dieses' Buchs selbst kommentieren: „Was ist das für ein Buch? Wer erzählt? Es schreibt: ein Neununddreißigjähriger in Višegrad, Zürich, Split. Es schreibt ein Vierzigjähriger auf einem Balkon in Hamburg." (H, 228) Gerade dort nämlich äußert der Erzähler Unzufriedenheit dem Text oder dem Schreiben selbst gegenüber, die in dem Satz kulminiert: „Ich habe das Betrügerische der Erinnerung satt und das Betrügerische der Fiktion allmählich auch." (H, 229)

Diese Ehrlichkeit entspricht vor allem deshalb nicht der Authentizität im Sinne einer „Aura von Echtheit, Wahrhaftigkeit, Ursprünglichkeit, Unmittelbarkeit, Eigentlichkeit" (Knaller und Müller 2006, 7), weil sie gerade keine Unmittelbarkeit von Erfahrung fingiert, auch wenn *Herkunft* sich in vielen Spielereien bezüglich der Authentizität der Angaben ergeht. Der Text ist sich seiner Fiktionalität nicht nur stets bewusst und inszeniert sie, sondern setzt an dessen Stelle nichts, das außerhalb der Fiktion Bestand hätte – und es hält sich gewissermaßen gerade in dieser negierten Evokation. Krieg und Tod ist nichts entgegenzu-

halten, weder in der Fiktion noch im Leben. Fiktion ist betrügerisch, weil sie nicht wahr ist, die Großmutter nicht am Leben hält, und trotzdem ihre Narrative spinnt. Im Spinnen der Narrative allerdings setzt sich etwas durch, das in der Lektüre gehalten, aufbewahrt werden kann. Was bleibt, ist nicht unbedingt der Inhalt, dessen Verortung in der Fiktion eben nicht aufgehoben werden kann, sondern die Geste des Erzählers, gegen den Verlust anzuschreiben und auf die Intensitäten und deren Unbeschreiblichkeit zu verweisen.

Als wichtigstes Element erweisen sich dabei die zahlreichen Metalepsen von der Struktur „Heute ist…", die – wenngleich sie auch im *Drachenhort* auftauchen – dem fantastischen *Choose Your Own Adventure*-Verfahren gegenüberstehen: „Heute ist der 24. August 2018. Ich lege das Ohr an die verblassten Farben und lausche." (H, 81) Diese Daten stellen eine stetige Verbindung zwar sowohl zur mit der Leser:in geteilten Wirklichkeit als auch zum Erfahrungshorizont des Erzählers her, wie zu Beginn des Beitrags konstatiert. Statt aber Authentizität zu evozieren, erinnert das den Prozess des Erzählens quasi bannende „heute" etwa an Paul Celans Diktum, dass „jedem Gedicht sein 20. Jänner eingeschrieben bleib[t]".[25] Der Prozess der Einschreibung der Zeit des Schreibens – in einer Metalepse, die der Form der Erzählung gewissermaßen ihre Konsistenz gibt – steht zwar in Kontrast zur Evokation der Vergangenheit. Dieser Kontrast stellt jedoch genau das konstitutive Moment der Erzählung dar: Jeder:m ist ihre Herkunft so eingeschrieben, dass jedes Heute sich in Abhängigkeit von der je eigenen Herkunft schreiben und entwickeln muss. Genau so ist auch die Aufladung durch Einschreiben der Daten zu verstehen, die zu Beginn erwähnt wurde: Es wird quasi ein Leben erschrieben. Dem entspricht auch die Verschiebung von der „Schiene der Geschichte"[26], an der man den Vibrationen nachlauschen

25 Celan 2014, 43; die im *Meridian* als Frage formulierte Phrase wird durch den Text affirmiert und bleibt als eine performative Poetologie bestehen; Celan formuliert, mit anderen Worten, keine Theorie der Poesie, sondern führt in der Rede durch, was dann für die Poesie spricht. Für *Herkunft* könnte man auch veranschlagen, dass das diffizile Zusammenspiel von Erzählerposition und dem Schreiben gegen das Vergessen als eine Art Poetologie zurückbleibt. Vgl. zum *Meridian*, wie zur Wiederholung der Anrede „meine Damen und Herren": Struck 2020. Die Anrede, die bei Celan ein Übermaß an Präsenz erzeugt, ist Teil einer Strategie, zu „gewahren, vergegenwärtigen, ermahnen – doch nicht als Appell […]: Es ist die Stiftung des Raums, in dem Kunst und wohl auch ein politischer Dialog erst stattfinden kann". (Struck 2020, 15–16) Stanišić erschreibt hier dementsprechend, wenn auch im Persönlichen, in der kleinen Narration, einen politischen Raum des Erinnerns.

26 Wie bei einer Eisenbahnschiene wird hier das Ohr auf die Geschichte gelegt, um dem nachzuspüren, was war – oder kommen mag. Die poetische Übertragung verweist vor allem auf die Gegenüberstellung medialer Bedingungen und Erzählformen, die sich auf unterschiedliche Weisen zu Geschichte und Erinnerung verhalten. Vgl. für eine Assoziation zum Stück „Leg'

könnte, die nur im Verlauf von Zeit überhaupt möglich sind, zu den bereits verblassten Farben einer Fotografie,[27] die im Strom der Zeit einen Schnitt erzeugt, der für sich alleinsteht und nur in einer Renarratisierung weitere Bezüge zulässt (vgl. dazu die Passage, in der Erzähler und Großmutter Fotografien ansehen und diese, von der Demenz der Großmutter und den Erinnerungslücken des Erzählers beeinflusst, ‚neu‘ deuten, H, 111–112).

Zuletzt verbindet der Erzähler auch die Demenz der Großmutter mit der Ehrlichkeit, indem die ‚Künstlichkeit‘ der Erzählung der Faktizität der Krankheit gegenübersteht: „Großmutter besteht aus Leerstellen – unvollendeten Sätzen und verlorengegangenen Erinnerungen, während ich hier künstlich Leerstellen setze.“ (H, 232) Die Haupterzählung um Großmutter Kristina mündet im Hort der abschweifend-beiläufigen Struktur des Erzählens: im Drachenberg Vijarac und dem Abenteuer im oder am *Drachenhort*. Zumindest ist es dieser Weg zum Drachen und zum toten Großvater, dessen Rückkehr vom Berg fortwährend als Aufschub angekündigt wird, zu der der Erzähler immer wieder zurückkehrt, ob im *Chose Your Own Adventure*-Teil oder anderen Episoden. In diesem Strang findet der Erzähler auch noch eine Begründung für die Struktur: „Angeblich hat Großvater auf meine zahlreichen Kinderfragen selten direkt geantwortet, sondern die Antwort in eine kleine Geschichte verpackt. So habe ich es selbst über Jahre erzählt. Es war eine gute Erklärung für meine Lust am Erfinden.“ (H, 87–88) Auch die Großmutter „behauptet – da war ich zehn oder fünf oder sieben –, ich würde niemals täuschen und lügen, sondern immer nur übertreiben und erfinden.“ (H, 19–20) Und in der Tat kann man die Erzählung so lesen, dass das Erzählte auf der einen Seite so deutlich erfunden und übertrieben ist, dass es fantastisch wird – wie vielleicht schon in der performativ-spielerischen Aufzählung des Alters anklingt. Auf der anderen Seite steht dann aber ein Versuch, mit Vehemenz und Deutlichkeit von dem zu sprechen, das das Ethos der Ehrlichkeit verdient. Es kann sich dabei natürlich nur um Ehrlichkeit handeln, die sich dessen bewusst ist, dass man nie ‚wirklich‘ ehrlich sein kann. Dass es aber in einem fiktionalen Text, zumal einem, der so politisch ist und sich so grundsätzlich gegen eine eindeutige Verortung als fiktiv wehrt, eine Insistenz auf Ehrlichkeit gibt, scheint nicht grundlegend mit dessen Fiktionalität im Zwiespalt zu

---

dein Ohr auf die Schiene der Geschichte“ (1997) der Band Freundeskreis: Zimmermann 2019, 247.

27 Das Medium der Fotografie wiederum erinnert auch an den erloschenen Stern. Und nur wenig später heißt es: „Heute ist der 7. Februar 2018. Es sind fast neun Jahre vergangen, seit das Foto aufgenommen wurde. Lebt noch jemand dort oben?“

stehen. Im Gegenteil ist das, was der Text vornehmlich zur Sprache bringt, geprägt von absoluter Faktizität: Tod, Gewalt und Zerstörung.

Obwohl tatsächlich beiläufig und in gewisser Weise folgenlos, ist einer der gewichtigsten Momente der Erzählung vielleicht der, in dem der Erzähler und sein Vater jemanden namens Berec in Višegrad wiedersehen:

> Vater und ich begegneten ihm im April 2018. Ich lenkte das Gespräch auf die Spielabende von früher. Fragte die beiden, ob sie die vermissten.
> „Ja, lass uns was organisieren", rief Vater sofort, „solange wir hier sind."
> Berec nahm einen Zug und schnippte die Asche auf den Bürgersteig. „Ohne mich", sagte er ernst und leise, „ich kann hier nicht mehr gewinnen."
> Vater und ich räusperten uns.
> Berec lächelte und sah an uns vorbei und sagte: „Es sind nur Worte." (H, 193)

Was genau „nur Worte" sind, wird nicht klar. Es liegt zwar nahe, dass es die Aussage entkräften soll, dass Berec „dort" nicht mehr gewinnen könne. Vielmehr aber ist diese Phrase erneut eine Art Trojanisches Pferd, in dem etwas verpackt ist, was mehr meint und erfasst, als der Kontext zu erlauben scheint. Gerade durch die hier analysierten Strukturen öffnet sich der Text dafür, dass solche Phrasen in ihrer Ernsthaftigkeit über den oft so spielerischen Rahmen hinaus umso größere Wirkkraft erhalten. Natürlich sind es nicht nur Worte – weder an dieser Stelle noch in den leeren oder verschobenen Namen und Strukturen. Die Formulierung zeigt die Tiefe und Bedeutsamkeit dessen auf, was beiläufig oder nicht ganz zu Wort kommt. Es erweist sich so in der Tat, wie Arnaudova formuliert, als „erbarmungslose[ ] Ehrlichkeit", die in den realistischen wie auch den fantastischen Beschreibungen in poetischer Weise dem Vergessen etwas entgegensetzt. Gerade in der behaupteten Vernichtung der möglichen Bedeutsamkeit der Worte liegt also die Formel, die eine vehemente Verteidigung dessen einfordert, dass Worte nie nur das sind. Selbst wenn man mit einem Text dem Tod seiner Großmutter und dem mehrschichtigen Verlust seiner Herkunft nichts entgegensetzen kann, bleiben in ihm die Spuren dessen bestehen, was erloschen ist.

5 Literaturverzeichnis

5.1 Primärliteratur

Celan, Paul: „Der Meridian". *Gesammelte Werke* 15.1: *Prosa I. Zu Lebzeiten publizierte Prosa und Reden*. Hg. Andreas Lohr und Heino Schmull. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2014. 33–51.

Stanišić, Saša: *Dankesrede des Preisträgers Saša Stanišić*. https://orf.at/stories/3140837. (15.07.2022).
Stanišić, Saša: *Herkunft*. München: Luchterhand, 2019.
Stanišić, Saša: *Fallensteller*. München: Luchterhand, 2016.
Stanišić, Saša: *Vor dem Fest*. München: Luchterhand, 2014.
Stanišić, Saša: *Wie der Soldat das Grammofon repariert*. München: btb, 2008 [2006].
Stanišić, Saša: „How You See Us: On Three Myths about Migrant Writing“. *International Writing Program Archive of Residents' Work* 728 (2007). https://ir.uiowa.edu/iwp_archive/728 (15.07.2022).

5.2 Forschungsliteratur

Arnaudova, Svetlana: „Von der Relevanz soziologischer Erkenntnisse für die literarische Interpretation von Werken der Migrationsliteratur: Saša Stanišićs Roman *Herkunft*“. *Studia Philologica Universitatis Velikotarnovensis* 39.3 (2020): 115–126.
Arnaudova, Svetlana: „Vergangenheitsbewältigung und Identitätskonstruktion im Roman von Saša Stanišić *Wie der Soldat das Grammofon repariert*.“ *Auswanderung und Identität. Erfahrungen von Exil, Flucht und Migration in der deutschsprachigen Literatur*. Hg. Christel Baltes-Löhr, Beate Petra Kory und Gabriela Sandor. Bielefeld: transcript, 2019. 39–54.
Assmann, Aleida: *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. München: C. H. Beck, 1999.
Assmann, Aleida: „Fiktion als Differenz“. *Poetica* 21.3–4 (1982): 239–260.
Bühler-Dietrich, Annette: „Verlusterfahrungen in den Romanen von Melinda Nadj Abonji und Saša Stanišić“. *Germanica* 51 (2012): 1–10.
Druxes, Helga: „The Implicated Subject in Tomer Gardi's *broken german* and Saša Stanišić's *Herkunft*“. *Gegenwartsliteratur. Schwerpunkt: Flucht – Exil – Migration* 20 (2021): 127–144.
El Hissy, Maha: „‚Die Abschweifung ist Modus meines Schreibens‘. Narrative und politische Abenteuer in Saša Stanišićs *Herkunft* (2019)“. *Zeitschrift für Kulturwissenschaften* 14.2 (2020): 143–154.
Erll, Astrid: *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen. Eine Einführung*. Stuttgart und Weimar: Metzler, 2005.
Gonçalves Da Silva, Helena: „Trauma and Displacement as a Place of Identity in Saša Stanišić's Novel *How the Soldier Repairs the Gramophone*“. *Conflict, Memory Transfers and the Reshaping of Europe*. Hg. Helena Gonçalves da Silva, Adriana Alves de Paula Martins, Filomena Viana Guarda und José Miguel Sardica. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2010. 68–81.
Haines, Brigid: „Saša Stanišić, *Wie der Soldat das Grammofon repariert*: Reinscribing Bosnia, or: Sad Things, Positively“. *Emerging German-Language Novelists of the Twenty-First Century*. Hg. Lyn Marven und Stuart Taberner. Rochester, NY: Camden House, 2011. 105–118.
Hartmann, Tina: „Deutsch als Literaturheimat. Warum Literatur multilingualer Autorinnen und Autoren einfach deutsche Literatur ist“. *Discourses on Nations and Identities*. Hg. Daniel Syrovy. Berlin und Boston: De Gruyter, 2021. 355–370.

Joachimsthaler, Jürgen: „Interkulturalität, Transkulturalität, X-Kulturalität? Eine notwendige Begriffsklärung mit Hilfe der Literatur, insbesondere der Romane von Saša Stanišić“. *Transkulturalität/Interkulturalität. Konzepte, Methoden, Anwendungen*. Hg. Martina Engelbrecht und Gabriela Ociepa. Berlin: Peter Lang, 2021. 221–242.

Kaiser, Maren: „Migrationserfahrungen in Saša Stanišićs Roman *Wie der Soldat das Grammofon repariert*“. *Folia Linguistica et Litteraria* 1–2 (2010): 169–182.

Knaller, Susanne und Harro Müller: „Einleitung“. *Authentizität. Diskussion eines ästhetischen Begriffs*. Hg. dies. München: Wilhelm Fink, 2006. 7–16.

Lüder, Sven: *Verantwortung im Dialog. Eine hermeneutische Studie zur Autofiktion bei Elfriede Jelinek*. Paderborn: Brill, 2022.

Matthes, Frauke und David Williams: „Displacement, Self-(Re)Construction, and Writing the Bosnian War: Aleksandar Hemon and Saša Stanišić“. *Comparative Critical Studies* 10.1 (2013): 27–45.

Meixner, Andrea: „Alles Balkan? Divergierende Entwürfe des Kulturraums ‚Jugoslawien‘ in ausgewählten Romanen der aktuellen deutschsprachigen Migrationsliteratur“. *Konzepte der Interkulturalität in der Germanistik weltweit*. Hg. Renata Cornejo, Gesine Lenore Schiewer und Manfred Weinberg. Bielefeld: transcript, 2020. 271–282.

Nägele, Rainer: „Zur Kritik der Ehrlichkeit“. *Cahiers d’Études Germaniques* 67 (2014): 113–122.

Rock, Lene: „Überflüssige Anführungsstriche: Grenzen der Sprache in Terézia Moras *Alle Tage* & Saša Stanišić’ *Wie der Soldat das Grammofon repariert*“. *Germanica* 51 (2012): 47–62.

Stiftung Buchkultur und Leseförderung des Börsenvereins des Deutschen Buchhandels: *Begründung der Jury (2019)*. https://www.deutscher-buchpreis.de/archiv/autor/134-stanisic (15.07.2022).

Struck, Christian: „Meridiane und Tropen. Zur performativen Poetologie Paul Celans“. *Weimarer Beiträge* 66.4 (2020): 568–584.

Uca, Didem: „‚Grissgott‘ meets ‚Kung Fu‘. Multilingualism, Humor, and Trauma in Saša Stanišić’s *Wie der Soldat das Grammofon repariert* (2006)“. *Symposium* 73.3 (2019): 185–201.

Vervaet, Stijn: „Writing war, writing memory. The representation of the recent past and the construction of cultural memory in contemporary Bosnian prose“. *Neohelicon* 38.1 (2011): 1–17.

Zimmermann, Yvonne: „‚Woher kommst du?‘ – Antwortversuche in Saša Stanišićs Roman *Herkunft* (2019)“. *Feminist Circulations between East and West/Feministische Zirkulationen zwischen Ost und West*. Hg. Annette Bühler-Dietrich. Berlin: Frank & Timme, 2019. 239–258.

Zink, Dominik: „Herkunft – Ähnlichkeit – Tod: Saša Stanišić’ *Herkunft* und Sigmund Freuds Signorelli-Geschichte“. *Zeitschrift für interkulturelle Germanistik* 12.1 (2021): 171–186.

Astrid Henning-Mohr

Das Gewicht des Nebensächlichen

Das Mehrsprachigkeitsprinzip in Saša Stanišićs Kinderbuch *Hey, hey, hey, Taxi!*

Saša Stanišić veröffentlicht 2021 im mairisch Verlag sein erstes Kinderbuch *Hey, hey, hey, Taxi!* Entstanden sei das Buch, so der Autor, aus einer Erzählsituation zwischen Vater und Sohn, die sich in ihrer Familiensprache[1] Geschichten rund um Taxifahrten durch die Stadt ausdachten (Stanišić 2021b, „Vorort“[2]). Doch die Familiensprache der beiden ist nicht der Grund, weshalb dieses Kinderbuch mehrsprachig ist. Vielmehr ergibt diese familiäre Gesprächssituation das dialogische Prinzip, welches sich für die Mehrsprachigkeit als Verfahren im literarischen Text verantwortlich zeigt. Die Geschichtensammlung erweist sich als mehr-sprachig, weil hier der deutschen Sprache etwas hinzufügt wird (vgl. Dembeck und Uhrmacher 2016, 10). Stanišićs literarisches Spiel mit der Sprache zielt auf Mehrdeutigkeit ab und trifft damit auf ein ureigenes Kennzeichen der Literatur (vgl. Kilchmann 2012, 13 und 2016, 47). Semantische und phonetische, teilweise syntaktische Abweichungen von der Normsprache werden zu Schnittstellen zur Mehrsprachigkeit, die sich nicht vor dem Text durch Autorschaft herstellt, sondern durch den Gebrauch der Sprache im Werk. Entsprechend der gegenwärtigen Entwicklungen der literarischen Mehrsprachigkeitsforschung[3] liegt einer solchen Erweiterung des Mehrsprachigkeitsbegriffs ein strukturalistisches Sprachverständnis zugrunde, wonach Sprache mehr ist als ihr Zeichen (das Morphem, das Lexem etc.), das Bezeichnete selbst auch sprachlich konstruiert wird

1 Die Familiensprache meint die Sprache(n), welche in der Familie gesprochen wird/werden und die sich von der Norm- und Amtssprache der Mehrheitsgesellschaft unterscheidet, auch wenn Elemente von ihr integriert werden können.
2 Stanišić verwendet für *Hey, hey, hey Taxi!* keine Seitenzahlen. Die hier zur besseren Orientierung angegebenen Zahlen basieren auf einer selbst vorgenommen Zählung beginnend mit „1“ beim Titelblatt. Das Vorwort (im Buch „Vorort“) beginnt auf der Rückseite des Titelblatts (= „Seite 2“). Ebenfalls hilfreich für die Orientierung im Text ist die Titelübersicht der „Taxigeschichten“ im Rückdeckel.
3 Ich verweise hierbei auf den Tagungsband zur literarischen Mehrsprachigkeit, hervorgegangen aus der Tagung Literarische Mehrsprachigkeit PH Gmünd und Zentrum für Migration Schwäbisch Gmünd am 24/25.06.2022 (im Erscheinen).

Open Access. © 2023 bei den Autorinnen und Autoren, publiziert von De Gruyter. (cc) BY Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.
https://doi.org/10.1515/9783110787436-007

und seine Zugehörigkeit zu ‚seinem' sprachlichen Zeichen nur zufällig erhält (vgl. de Saussure 2021, 29–33). Kulturelle, soziohistorische, ökonomische und philosophische Aussagen zur Sprache kulminieren in Diskursen und konstruieren dabei das Sprachliche hinter dem Zeichen (vgl. Foucault 1973, 70–74). Für die Mehr-Sprachigkeit der Literatur bedeutet das, dass erst poetische Funktionen, also sprachliche Verfahren, welche auf die Gemachtheit der Sprache verweisen (vgl. Hille und Schiedermair 2021, 17), ein mehrsprachiges literarisches Sprechen hervorbringen (vgl. Kilchmann 2016, 44; 2012, 11). Zu diesem mehrsprachigen Prozess gehört neben der Mehrdeutigkeit die Mehrstimmigkeit, welche als Gebrauch der Stimmen auf die Vielfalt derselben verweist (vgl. Bachtin 1971a, 156). Bei dem (sprachspielerischen) Gebrauch handelt es sich demnach um ein Mehr an Sprache auf der Ebene des *discours*, statt um den linguistischen Sprachwechsel auf der Ebene der *histoire* (Todorov 1972, 264). Diesen Prozess des Gebrauchs und des Sprach-Spiels möchte ich im Folgenden an den Geschichten aus *Hey, hey, hey, Taxi!* darlegen.



Abb. 1: Stanišić, Saša: *Hey, hey, hey, Taxi!* Hamburg: mairisch Verlag, 2021a. 5.

Eröffnen möchte ich die Ausführungen mit dem ersten Kapitel „Unsere Straßen", in welchem bereits die erzählerischen Entscheidungen deutlich werden, die zu einer literarischen Mehrsprachigkeit führen. Als diese gelten eine grundlegende

Dialogizität des Erzählens, eine grundlegende Mehrdeutigkeit der Wörter und Zeichen und gleichberechtigte Perspektiven der Figuren (vgl. Bachtin 1971a, 11). Diese werden in medias res eingeführt:

> Hey, hey, hey. Ich steige in ein Taxi und sage: ‚Zum Flughafen!‘ Und wir fahren los, fahren durch unsere Stadt, da sind unsere Straßen, da ist unser Fluss, da ist der Park, da ist unser Miteinander, unser Frohsinn, da sind unsere Spiele, unsere Sorgen. Unsere Wünsche, unsere Läden und Lautstärke. Unsere Ampeln. Und da sind unsere Ameisen und Tauben, und da unsere Zauberer, unsere Riesen und Piraten, unsere Zwerge. Unser Glück, alles gleich wie immer oder ein bisschen anders als sonst. („Unsere Straßen“, 5)

Kartographiert wird eine Stadt, die sich als ein Sammelsurium der Perspektiven zeigt. Im Bild existiert kein eigentliches Zentrum. (s. Abb. 1) Von den Rändern her bewegen sich die Figuren in die Illustration hinein und verorten damit ihre Positionen innerhalb des Verhältnisses von Peripherie und Zentrum als hierarchiefrei (vgl. Assmann 2009, 62–65). Nicht einmal der Erzähler erhält eine zentrale Rolle, sondern bewegt sich im Taxi genauso auf die anderen Figuren zu, wie diese auf alle anderen. Eine solche dezentrale Perspektive ermöglicht eine Mehrstimmigkeit, die für ein literarisches Mehr an Sprache vonnöten ist. Von dort aus eröffnet die grundsätzliche Dialogizität der Geschichten eine Gleichwertigkeit der Figuren, da nicht nur eine Geschichte erzählenswert ist, sondern die Geschichten als Summe der Vielen. Was will der Zwerg mit dem lustigen Bart in der Stadt? Wieso trägt der Löwe eine Mütze? Was machen die Außerirdischen bei ihm? Und die Insekten? Tanzen sie? Das Piratenschiff beherbergt viele Piraten in unterschiedlicher Größe und der Kapitän raucht eine merkwürdige Pfeife. So erzählt wohl jede Figur ihre eigene Geschichte und zusammen ergeben sie die Geschichten der Stadt. Das ist im besten Sinne Michail Bachtins ein dialogisches Erzählformat (vgl. Aumüller 2010, 112), dessen heteroglossale Geschichten vom Erzähler eingesammelt werden und für ein nicht näher bestimmtes „Du“[4] von der Reise mitgebracht werden.

Für die Dialogizität eines Textes ist ein gewisser Grad an Bewegung notwendig. Denn das gesprochene oder geschriebene Wort dient im Dialog nicht nur dem Austausch zweier Ansichten oder Mitteilungsbedarfe, sondern der Verknüpfung derselben, der Reaktion und Gegenreaktion. In Stanišićs Bilderbuch ist die metaphorische sowie die räumliche Bewegung das strukturbildende Element zwischen den einzelnen Geschichten. Ein Ich-Erzähler steigt insgesamt 28-mal in ein Taxi, das von den ungewöhnlichsten Wesen gesteuert, in fantastische Welten

---

4 Jede einzelne Geschichte endet mit dem wiederkehrenden Muster, wonach der Taxifahrer wieder nach Hause fährt: „Zurück, zurück zu dir.“

oder andere Zeiten gelenkt wird und schließlich immer wieder bei einem geliebten Anderen ankommt: „Zurück, zurück zu dir!“. Innerhalb dieser räumlichen Bewegung findet eine permanente Sichterweiterung und Neuverhandlung sozialer Rollen statt. Die Begegnung der Figuren steht dabei im Vordergrund, in der Begegnung zersetzen ihre Sprechakte Stimmhoheiten und Sinngebungen und zersetzen damit die Normsprache ebenso, wie sie ihr ein Mehr an Sprache hinzufügen (vgl. Kilchmann 2016, 49).

Nachdem die erzähltheoretischen Rahmenbedingungen der literarischen Mehrsprachigkeit aufgezeigt sind, folgen nun die Analysen der mehrsprachigen Elemente im Text, welche den Text als Mehrsprachigkeitsprozess erfahrbar machen.

1 Räume der Bewegung

Wie aus dem Eingangsbeispiel zu ersehen ist, startet die Reise der Geschichte mit einer Gebrauchsanleitung der Bewegung. Der Erzählraum wird hier im Sinne Lefebvres (2006) als Ort der Beziehungen gedacht, als Raum der Erfahrungen, die Kinder mit ihren Eltern teilen und damit von Vorlesesituation zu Vorlesesituation variieren. Die herbeigerufenen Taxen entsprechen dabei Heterotopien im Sinne Foucaults. Es sind Räume, welche die Regeln einer gesellschaftlichen Ordnung repräsentieren und gleichzeitig reflektieren. Räume, die nicht festgelegt sind, in denen das Spiel mit den Normen verhandelbar wird und verwandelt werden kann (vgl. Foucault 2005, 12). Damit stellt das immerwährende Reisen im Taxi als Grundmotiv des Buches bereits eine Gegenerzählung, eine Erweiterung des Begriffes *Reisen* auf der Ebene des Handlungsortes dar. Erfasst man nun Migrationsliteratur nicht als Literatur von Migrant*innen, sondern als solche, welche die Praxis des Bewegens, ergo des Ankommens, Herkommens etc. behandelt, so kann das Reisen in *Hey, hey, hey, Taxi!* als Metapher für Migration gelesen werden. Im Bewegungsraum als ein Raum der Beziehungen und Normverhandlungen stellt Stanišić den Akt des Migrierens als herausforderndes Ereignis dar, als immerwährende Begegnung mit dem Anderen und sich selbst. Diese Begegnung mit sich und den anderen erfolgt dabei dialogisch, das heißt, dass keine Erzählinstanz die eine Ebene, Figurenperspektive oder einen Blickwinkel höher als andere wertet (Martinez und Scheffel 2010, 113).

Diese Ebenbürtigkeit beginnt bereits mit der Verbrüderung der Erzählinstanz mit den vorlesenden Eltern bzw. den lesenden/hörenden Kindern („ich melde mich auch nicht als Autor, sondern als Vorleser, ein Verbündeter also“ [„Vorort“, 2]) und bestimmt als gemeinsamen Ausgangsort der Vorlesereise übernationale

und übersprachliche Erfahrungen des Kindseins, „Angst, Mut, Trotz, Verlust, Kameradschaft, Gerechtigkeit“ („Vorort“, 2). Von diesen kindlichen Erfahrungen ausgehend sollen nun Geschichten erzählt werden, die sich die Vorlesenden selbst aneignen und ihren familiären Bedarfen anpassen sollen: „Was ich sagen möchte: Lies bitte meine Geschichten als lose Vorgaben für Deine und Eure Geschichten. Eigne sie Dir so an, wie sie für Euch passen. Ändere sie! Baue die Variablen Eurer Welt in diese meine.“ („Vorort“, 3)

Auf diese Weise wird die *eine* Geschichte (jene Meistererzählung, welche als vorherrschende Erzählung über die Vergangenheit gilt [vgl. Jarausch und Sabrow: 2002, 11]) über Migration aufgebrochen und ein Mehrstimmigkeitsprinzip eingeführt, welches von einer verallgemeinernden Erfahrung zu mehrstimmigen, individuellen und kulturellen (Migrations-)Praktiken führt. Diese Mehrstimmigkeit zeigt sich auch im wiederkehrenden Ankunftsort der Geschichten. „Zuhause, zuhause zu dir“ ist ein emotionaler Heimatort, der klar an eine bestimmte (aber durch das Abstrakte austauschbar gewordene) Person gerichtet ist. Innerhalb des Paratextes der Entstehungsgeschichte ist diese Heimatperson der Sohn Stanišićs. In der Vorlesesituation, zu der das Buch im Kapitel „Vorort“ animiert, ist diese Heimatperson der oder die angesprochene Person der Vorleser:in – wohl in den meisten Fällen das Kind. Diese Ansprache und Koppelung des Heimatgefühls an eine Person verschiebt den Diskurs der Migration vom Topografischen ins Personelle. Die Orte der Herkunft sind ebenso austauschbar wie die der Ankunft und werden an mehrstimmige, emotionale (Familien)Beziehungen geknüpft, statt sich unter einer Bezeichnung ‚Herkunfts- und Ankunftsland‘ zu subsumieren. Diese Mehrstimmigkeit erschafft eine Mehrdeutigkeit von Heimat, die nicht mit Geburt, sondern mit emotionaler Zugehörigkeit zusammengebracht wird.

> Mein Sohn fuhr zuhörend mit mir meist durch die Stadt – Geschichten auf dem Land fand er aber gerade deswegen super, weil wir dort selten sind. Vielleicht lebt Ihr in einem Vorort, und das wird der Hauptort für Eure Welt? […] Dass dieses Ich nicht Du sein kannst, liebe Vorleser*in, das ist klar. Vielleicht verreist Du selten und fährst auch selten Taxi. Das Ich könnte für Euch also ein Paul sein oder eine Fatima. Wenn auch Du ‚ich‘ sagst, dann wirst Du mit den Riesen und Piraten unterwegs sein. („Vorort“, 2–3)

Das Buch fixiert Ort und Art und Weise der Praxis des Reisens nicht, sondern öffnet stattdessen die Erzählung für die verschiedensten Varianten der Reisepraxis. Indem kulturelle Praktiken individuell sprachliche Angelegenheiten werden, stellt sich Stanišić in eine Tradition des mündlichen Erzählens (Hofmann 2013, 65ff.) in welcher jeder Sprechakt aufs Neue auf individuelle Passungen ausgerichtet wird und auf eine allgemein gültige Aussage über die Seinsweise einer kulturellen Praxis verzichtet wird.

Es gehört zu Stanišićs Erzählprinzip, dass Herkunft nicht mit geografischen Kategorien gemessen werden kann und dabei gleichzeitig als Zuschreibung angeprangert wird, die vermeintlich davon zeugt, woher man komme, ob das Individuum dies nun wolle oder nicht. Exemplarisch zeigt sich das in seinem preisgekrönten Roman *Herkunft* von 2019:

> Also doch, Herkunft, wie immer, dachte ich und legte los: Komplexe Frage! Zuerst müsse geklärt werden, worauf das Woher ziele. Auf die geografische Lage des Hügels, auf dem der Kreißsaal sich befand? Auf die Landesgrenzen des Staates zum Zeitpunkt der letzten Wehe? Provenienz der Eltern? Gene, Ahnen, Dialekt? Wie man es dreht, Herkunft bleibt doch ein Konstrukt! Eine Art Kostüm, das man ewig tragen soll, nachdem es einem übergestülpt worden ist. Als solches ein Fluch! Oder, mit etwas Glück, ein Vermögen, das keinem Talent sich verdankt, aber Vorteile und Privilegien schafft. (32–33)

Als austauschbarer Ort erklären sich Herkunft von Erzähler, Figuren und impliziten Leser:innen als ‚von überall her'. Die Räume zwischen den verschiedenen Zu-Hause-Orten, zwischen Abfahren und Ankommen stellen sich erst im Erzählen her, sie existieren nicht a priori sondern entstehen als poetische Räume, indem die Stadt durch die Taxifahrten eingenommen wird. Die Topografie der Stadt wird hier im wörtlichen Sinne erzählt, sie entsteht durch die Blicke, Erlebnisse und Geschichten des Erzählers mit seinem Kind. Ecken, Untergründe und Straßen und Gassen werden sichtbar, die sich ohne die Vielheit der Stimmen, die von ihnen berichten, gar nicht gezeigt hätten. Zimmer werden beleuchtet, in das Innenleben der Häuser geschaut, Schiffe erklommen, in Wälder gegangen, die sonst nur als Formen und Flächen von außen zu erblicken wären.

Der narrative Raum zeichnet sich also dadurch aus, dass er beweglich wird und damit mehrdeutig und mehrstimmig. So wie die Stadt erst durch das Erzählen entsteht und die Vielheit der Geschichten den Ort wieder verändern kann, ist bereits das Durchqueren des Ortes mit dem Taxi ein Sinnbild für Reflexionen und Verhandlungen der Beziehungen im Raum, den das Taxi durchfährt. Der Raum als Ort der Beziehungen bezieht die Stimmen der Vielen ein, zeigt jene Ecken und Flecke, die außerhalb der hegemonialen Ortsbeschreibungen liegen und ermöglichen somit ein Aufeinandertreffen mit jenen, deren Stimmen im hegemonialen Sprechen weniger zu hören sind. Die taxifahrenden Riesen, Piraten, Insekten und Zauberer sind unkonventionelle Figuren, die im kulturellen Gedächtnis Rollen und Funktionen des Außen einnehmen. In *Hey, hey, hey, Taxi!* sind sie die Geschichtenerzähler, ohne dabei einen Raum der Außenseiter zu erschaffen. Ich werde zeigen, wie diese Figuren ihre Stimme als eine Vielheit der Stimmen in den Raum der Stadt einbringen, welche die Erzählinstanz mit ihren Leser:innen erfährt. Innerhalb dieser Erfahrung erklingt ein Stimmenorchester, in dem keine einzige Stimme die Hoheit erhält über die anderen zu sprechen: Stanišić entwirft

einen dialogischen Raum im Sinne Bachtins, indem er mittels dieses Stimmengewirrs die Rahmenbedingungen der stilistischen Mehrsprachigkeit bereithält, in welcher keine Stimme über die andere bestimmt oder richtet: „Nach Bachtin gibt es im polyphonen Roman keinen einheitlichen Standpunkt [der Figuren; Anm. A. H.-M.] mehr, auf den sich alle Aussagen beziehen lassen. Stattdessen gibt es eine Vielzahl von Standpunkten, die, verteilt auf Figuren und Erzähler gleichermaßen Geltung haben.“ (Aumüller 2010, 112)

2 Die Perspektive des/der Anderen

Vom Ort des Sprechens ist es nicht weit zur Perspektive, aus der gesprochen wird. Sie, die den Standort der sprechenden Figuren anzeigt, offenbart, ob es sich um einen diskursiv mehr-sprachigen Text handelt, zeigt, ob und wie die Figurenbeziehungen ein vielperspektives und damit mehr-stimmiges Sprechen gebrauchen.

Im narratologischen Modell Genettes zur Erzählposition (vgl. Genette 1990, 132–188) und in den machttheoretischen Analysen der Standortbestimmungen Bachtins (vgl. Bachtin 1971a, 157, 163, 193–201) wird das Sprechen als monologisch oder vielstimmig erkennbar. Denn in ihrer Beziehung zu den anderen Figuren des Textes bedeutet eine Perspektivierung der Figur wie der Erzählinstanz immer eine Positionierung zu sich und den anderen. Diese Beziehung wiederum kann aus der Perspektive der Figur selbst erzählt werden, oder von anderen Figuren beziehungsweise von der Erzählinstanz. Im Falle des Letzteren richtet sich die Perspektive ins Monologische, da hier die Perspektive der Erzählinstanz oder der über eine andere sprechenden Figur über die besprochene Figur entscheidet, ihre Aussagen bewertet und schlussendlich deren Perspektive als untergeordnet der eigenen darstellen kann (vgl. Bachtin 1971b, 11).

Die Geschichten in *Hey, hey, hey, Taxi!* sind bewohnt von ‚Fremdlingen‘ – solchen Figuren, die wunderlich erscheinen und aus dem Rahmen des Gewohnten und Bekanntem (des Heimischen) herausfallen und dennoch aus interner Fokalisierung erfahrbar werden. Derart entsteht ein Perspektivwechsel, der die Sicht der bis dato unbekannten Figuren formuliert. Erzählungen, die nun die Stimme der anderen aufnehmen und sie gleichberechtigt neben den anderen stehen lassen, nennt Bachtin polyphon, also mehrstimmig:

> Das Wort des Helden über sich selbst und die Welt hat genauso viel Gewicht wie das gewöhnliche Autorenwort [hier meint Bachtin die Erzählinstanz; Anm. A. H.-M.]; es wird weder der objektivierenden Gestalt des Helden als ein ihn charakterisierendes Moment untergeordnet noch dient es als Sprachrohr der Autorenstimme. (Bachtin 1971b, 11)

Die Geschichte „Die Heldin, die keine Heldin mehr sein wollte“ erfahren wir aus der internen Fokalisierung[5] der Heldin, die aus ihrer Perspektive auf die Anforderungen an sie verweist. Aus dieser Übernahme des Fokus wird deutlich, dass die ständige Betrachtung der Figuren durch die anderen (Figuren oder Erzähler) Geschichten entstehen lassen, die zwar die beobachtenden Anderen spannend finden, die eigentliche Heldin aber keineswegs:

> Sie will nur noch das machen, was sie immer schon machen wollte, das aber in Geschichten nie vorkam. Sie durfte zum Beispiel noch nie ein schönes Vogelhaus bauen in einer Geschichte. Oder einen Birnenbaum pflanzen. Oder fernsehen drei Tage am Stück. Das alles ist aber toll und sie will alles Tolle. („Heldin“, 91)

Geschichten, die keine Perspektivwechsel vornehmen, machen aber diejenigen Figuren, über die nur aus externer Fokalisierung erzählt wird, einsam. Hier klingt eine Programmatik an, die in der multiplen internen Fokalisierungen nach Genette (Genette 1994, 135) eine Erzählart entdeckt, welche Geschichten mehrperspektivisch machen und dadurch Gemeinsamkeiten im Anderssein ermöglicht: „[...] und all ihre Freunde in den Garten einladen. Sie hat ja viel zu wenige Freunde. Als Heldin bist du meist alleine auf irgendwelchen Abenteuern. Auch das muss sich ändern, mehr Freunde sollen her!“ („Heldin“, 91)

Die Figur der Heldin redet von einem Ort des Außerhalb dessen, wo Freundschaften möglich sind. Ihre räumliche Perspektive ist die des Ausschlusses, weil Geschichten über sie bisher nicht aus ihrer Perspektive erzählt werden, sondern aus dem Zentrum der Norm bzw. des Normalen. Sie sendet an die vorgestellten Perspektivträger des räumlichen Innen ein klares Schlusswort – das Ausgesondert-Sein will sie nicht länger hinnehmen. Der Erzähler greift dieses Schlusswort auf und erzählt eine Geschichte mit der Heldin, in der sie nichts macht als Birne essend Taxi zu fahren (also die Anforderung an Heldentum unterläuft). Mittels interner Fokalisierung wird so die Perspektive der Heldin sichtbar und somit auch, wie sie ihr Verhältnis zu anderen Figuren wahrnimmt. Von dort aus wechselt der Erzähler keineswegs in die Nullfokalisierung, sondern überschreitet eine Grenze von Fiktionalität und außerliterarischer Realität, wenn er die Perspektiven der impliziten Leser:innen mitdenkt: „Und jetzt ist sie [die Heldin; Anm. A. H.-M.] hier, hier bei dir. Weißt du was? Du könntest eines Tages wie sie sein. Oder ganz anders.“ („Heldin“, 92) Das Sprechen der Außenstehenden wird zu

5 In der Fokalisierung zeigt sich, ob die Erzählinstanz über den Figuren steht, weil sie mehr weiß als die Figur bzw. wenn das Wissen über eine Figur ausschließlich durch die Erzählinstanz erfahrbar wird. Umgekehrt kann sich die Ebenbürtigkeit von Erzählinstanz und Figur zeigen, wenn das Wissen über letztere aus der Perspektive und der Stimme der Figur wahrzunehmen ist.

einer neuen räumlichen Perspektive, das Außen wechselt mit dem Innen und die, die zuvor in einem Inner-Circle waren, den die Heldin nicht betreten konnte, wollen jetzt (vielleicht) sein wie sie, weil sie schöne Dinge machen kann, die glücklich machen – wie beispielsweise drei Tage lang fernsehen.

Die gleiche mehrstimmige Öffnung des Raumes findet sich vielfach in *Hey, hey, hey, Taxi!*, so auch bei den Piraten, die sich gegen die Zuordnung verwehren, stets gefährliche Abenteuer erleben zu müssen. Geschichten aus der Perspektive der Normalität sind eine schlüssige literarische Form aus der rassismussensiblen Subjektforschung (vgl. Scharathow 2010). Von dort aus stellt diese Perspektive eine Mehrstimmigkeit dar, denn schließlich sind seit den Anfängen der Kinder- und Jugendliteratur mit Fokus auf Migration kontroverse, konflikthafte Begegnungen mit den Kindern anderer Herkünfte oder Identitäten zu verzeichnen (vgl. Päthe 2013, 52; 62ff.). Räumliche, sprachliche und ideologische Perspektiven waren häufig von einer Distanz zu den Figuren mit anderen Sprachen gekennzeichnet und aus der Perspektive des Innen auf die des Außen erzählt[6]. Erzählenswert galt – und darin spiegelt sich die wertende Erzählperspektive – was als Konflikt, als Clash, als Problem mit den Figuren des Inner-Circle zu erkennen war. Die Heldin und die Piraten bei Stanišić sind in ihrer unkonventionellen Seinsweise nicht explizit auf Probleme und Kämpfe aus. Der Ergänzungstext zu „Abschleppschiff“ benennt das konkret:

> Wärst du gern ein Pirat/eine Piratin? // Von den Piraten gibt es viele Geschichten. Abenteuer und Lustiges. Dabei war ihr Leben – früher und heute – nicht sehr lustig. Und die Abenteuer sind in den Geschichten schöner als echte Abenteuer. Unsere Piraten wollen eine Geschichte sein, die weder gefährlich ist noch abenteuerlich. Auch gut. („Abschleppschiff“, 38)

Indem die Piraten das Heldentum zurückweisen, weisen sie auch Erwartungen des Andersseins zurück. In der Bewegung von der externen zur internen Fokalisierung entsteht ein Nachdenken über die Rolle oder das Sein, das dem Anderen zugeschrieben wird und gleichzeitig eine Zurückeroberung der Selbstdefinition. Es ist ein Nachdenken und Neuverhandeln der Beziehungskonstellationen, ergo ein mehrstimmiges Sprechen über den Standort der Figuren zueinander.

Die Perspektive (als Standpunkt der Figuren zu anderen) verschiebt sich, wird an den Rändern faserig, und ändert sich und damit auch die Figuren, auf die geschaut wird. In solcher Weise kann vom Erzählen in *Hey, hey, hey, Taxi!* von einer Multiperspektivität gesprochen werden, die „has to be restricted to cases where points of view interact in salient and significant ways and thus create

---

6 Z. B. Renate Welsh: *Das fremde Mädchen Ülkü*. München und Wien: Jugend und Volk, 1982.

multiperspectivity, by, for instance repeatedly portraying the same event from various different angles“ (Hartner 2012, o. S.).

Ob im Vergleich des Taxifahrers Odjo in der gleichnamigen Geschichte mit einem Raben oder der Erzählung eines Taxis im Mittelalter, das es wenig kümmert, dass es für die Bewohner der Epoche eigentlich nicht existiert – stets gilt, dass eine (scheinbare) Gewissheit mit klarer Stimme hinweggewischt und schlichtweg als Standpunkt, als *eine* Perspektive derer erklärt wird, die meinen, etwas über jemanden zu wissen, statt ihn/sie selbst reden zu lassen.

Die Figuren in *Hey, hey, hey, Taxi!* eignen sich die Hoheit über ihre eigene Charakterisierung einfach an, die definiert, was das Normale und was ihre Abweichung sei, indem sie das Nichtverstehen ad absurdum führen. Ihre Stimmen lassen diese Perspektive ins Leere laufen, sie werden selbst diejenigen, die normal werden, allerdings ohne selbst wieder neue unhintergehbare Regeln der Norm aufzustellen. Es entsteht eine multifokalisierte Perspektive der Begegnungen, in denen es keine Hoheit gibt und die deshalb im Sinne Bachtins polyphon, also mehrsprachig ist: „Nach Bachtin gibt es im polyphonen Roman keinen einheitlichen Standpunkt mehr, auf den sich alle Aussagen beziehen lassen. Stattdessen gibt es eine Vielzahl von Standpunkten, die, verteilt auf Figuren und Erzähler, gleichermaßen Geltung haben.“ (Aumüller 2010, 112) Eine solche Multiperspektivität öffnet sich der Vielfalt der Normen, die eine multiperspektivische Lust am Anderssein und am Neuen eröffnet, die sogar körperlich wird – so wenn das wundersame Taxi aus Käse eine „Riesenlust auf ein Käsebrot“ verursacht („Käsetaxi“, 20) oder die wilde Party im Bus mit Ameisen, Opas und Omas und sogar der Polizei, die so „tanzig“ ist, dass man „gar nicht anders (kann), als mitzutanzen“ („Bus“, 78). Diese Lust am Anderssein hat auch viel damit zu tun, dass der Raum des Andersseins ein wiederkehrend ästhetischer Ort ist. Die kleine Giraffe, die wegen ihres kleinen Halses eine tiefe und keine hohe Stimme hat[7], füllt das Taxi mit ihrem wunderschönen Gesang („Kleine, traurige Giraffe“, 35) und der kleine Riese Riesling kann endlich bei den Riesen auftreten und sein Jazz macht, „dass die Birken sich im Rhythmus biegen und das Flüsschen mit dem Rauschen aufhört (weil wer will schon etwas so Schönes stören?)“ („Riesling, schon wieder“, 33). Es sind Stimmen der Ästhetik und der Bewegung, die es ermöglichen, dass die Figuren sich selbst auch fremd werden und im Perspektivwechsel eine Fremderfahrung erproben.

Ohne Perspektive keine Geschichte (vgl. Mauz 2018, 117). Die Perspektiven auf das Andere, das Fremde, das sich außerhalb befindet, schreiben jedoch oft

7 Die hohe Stimme gilt innerhalb der Geschichte als Charakteristikum von Giraffen.

genug Geschichten, die ein Othering[8] initiieren. Wenn diese „Anderen" die räumliche und sprachliche Perspektive selbst einnehmen, so kann das die Grundlage für neue Geschichten sein. Die Innenperspektive der ‚Fremdlinge' initiiert bei *Hey, hey, hey, Taxi!* allerdings nicht nur eine neue *histoire*, sondern auch einen neuen *discours*, der sich als mehrstimmig erweist. Seine Verunsicherungen, die aus den Begegnungen mit den ‚anderen' Figuren entsteht, fordert die Gültigkeit der Norm ebenso heraus, wie sie Figuren dazu animiert, sich die Bestimmungshoheit über ihre Seinsweise zurückholen (vgl. „Kleine Giraffe", 34–35). Der Erzähler ist damit zwar nicht mehr „Herr" der Perspektive auf die anderen, nimmt aber auch keine untergeordnete Rolle ein, sondern befindet sich gleichberechtigt neben den anderen Figuren, ihren Perspektiven auf sich und ihren Beziehungen in der Stadt. Die Metafiktionalisierung als vorherrschender Perspektivmodus in *Hey, hey, hey, Taxi!* erweist sich somit als Mittel der Erfahrbarkeit von gleichberechtigter Polyphonie.

3 Die Stimmen

Nachdem die Perspektive vorgestellt wurde als der Modus, in welchem die Figuren ihre Beziehungen untereinander neu verhandeln, soll nun der Blick in das Innere der Figuren erfolgen. Der Blick in das Innere vollzieht sich (entlang der Grundannahme, dass ein mehrdeutiges und dialogisches Verfahren Prinzip des Schreibens Stanišićs ist) über die Stimme der Figuren. In der Analyse der Stimmen sollen die Beziehungen der Figuren zu sich selbst als dialogisches Prinzip erfahrbar gemacht werden und von dort aus Auskunft geben über das Mehrstimmigkeitsprinzip bei Stanišić.

3.1 Die Erzählstimme

Die erste Stimme, die ich genauer ausleuchten möchte, ist die des Erzählers. Seine Aufgabe ist besonders im Kommentar ersichtlich. Er kann wertend, abschließend oder öffnend sein, er kann mehr wissen als die Figuren, oder ebenso

8 Othering meint eine Zuschreibung von Personen oder Figuren als das Andere, das Nicht-Identische, das Gegenstück zum Bekannten und Eigenen. Durch kulturelle, sprachliche, durch nationale, klassenspezifische, gender- oder sex-konnotierte Zuschreibungen erfolgen Benennung derer, die nicht den gleichen Identitätskategorien zugeschrieben werden, als das/der/die Andere – sie werden somit „anders" gemacht (vgl. Said 2009).

ein erlebender sein, wie die Figuren selbst. In den Geschichten von *Hey, hey, hey, Taxi!* sind die Kommentare des Erzählers keine ordnenden, rezentrierenden Sprechakte, sondern sind Ansprache an die lesenden Kinder und fordern deren Meinung bzw. Beitrag zum Fortgang der Geschichte ein: „*Was ist dein Lieblingslied?* Genau das Lied fährt das Taxi." („Lieblingslied", 11); „Weißt du, was Sehnsucht ist?" („Käsetaxi", 21); „Was ist dein Lieblingsspielzeug" („Lieblingsspielzeug", 18). In solchen Momenten gibt der Erzähler seine Hoheit über die Erzählung an die Lesenden (Kinder) temporär ab und macht ihre Stimme zur Erzählerstimme. Dadurch wird der Erzähler zu einem Sprecher, der mit seinen eigenen Vorurteilen in einen Dialog eintritt und der die Nullfokalisierung und damit sein Privileg der Deutungshoheit an die Figuren und die impliziten Leser:innen überträgt. Wenn er im Anhang an die Geschichte zum Abschleppschiff seine Lesenden fragt: „Wärst du gern ein Pirat/eine Piratin?" („Abschleppschiff", 38), so könnte diese Ansprache auch noch als additive Ergänzung in einem Sachbuch auftauchen. Doch Stanišić fügt dieser Erklärung hinzu: „Unsere Piraten wollen eine Geschichte sein, die weder gefährlich ist noch abenteuerlich. Auch gut." („Abschleppschiff", 38) Aus der Sachinformation entsteht die Erzählung, welche die Protagonist:innen zu Bevollmächtigten ihrer eigenen Geschichte macht. Das wiederholt sich in der Geschichte von der Heldin, die keine Heldin sein wollte. Damit nicht genug, knüpft Stanišić nun die Hintergrundinformation und die daraus entstandene Geschichtserzählung vom Standpunkt der Protagonist:innen aus wieder an die Zuhörer:innen: „Du bist zum Glück keine Geschichte. Du bist hier und ich, ich bei dir" („Abschleppschiff", 38) und überträgt mit dieser erzählerischen Bewegung die Konstruktion von Geschichten auf die Leser:innen. Was scheinbar die Geschichte schließt, hält sie gleichzeitig weiter offen: Sind Menschen außerhalb von Büchern keine Geschichte? Was würde ich über mich erzählen? Was erzählen andere über mich? Stanišićs Erzählweise der Bewegung initiiert zumindest Vorlesegespräche, in denen ein Bewusstwerden der eigenen Geschichte und der Hoheit über diese angestoßen und damit ein ‚Entfremden von sich selbst' entstehen kann. Man könnte sagen, dass die Erzählinstanz in ihrer dialogischen, sich wundernden und sich neuordnenden Stimme eine neue Beziehung zu sich selbst einnimmt, und somit mehr-sprachig, im Sinne von mehrstimmig zu sich selbst wird. Denn ein Erzähler, der nicht statisch ist, sondern eine Entwicklung in der erzählten Zeit unternimmt, entfremdet sich als Instanz von sich selbst und verändert damit sein Erzählen von sich und über die Welt.

3.2 Die Stimmen der Figuren

Wie die Stimme des Erzählers initiieren auch die Stimmen der Figuren die Neuaushandlungen auf der Beziehungsebene und bringen das Erfahrungswissen über die Figuren ins Wanken. Als solche sind sie wesentlich dafür verantwortlich, dass *Hey, hey, hey, Taxi!* zu einer mehrstimmigen und mehrdeutigen Erfahrung wird. Die Funktion von Mehrstimmigkeit und Mehrdeutigkeit als das Mehr an Sprache besteht, das wurde bereits gesagt, insbesondere darin, in prägnanter Weise vieldeutig zu sein und dadurch die Fixierung der Begrifflichkeiten auf ihre Bedeutung ins Schwingen zu bringen. Am offensichtlichsten ist dieses mehrsprachige Erfahren auf der semantischen Ebene, für die ich das Beispiel von Odjo vorstelle:

Odjo ist in *Hey, hey, hey, Taxi!* eine prototypische Figur, welche die Gewissheit von Bedeutungen unterläuft. Als Taxifahrer bringt er den Erzähler mehrmals an Orte, an denen semantische Zuschreibungen als allgemeine Gültigkeit zurückgewiesen werden. Durch sein vermehrtes Auftreten und seine Funktion, den Erzähler an die Geschichten heranzuführen, erhält er in den Geschichten eine besondere Aufmerksamkeit. Diese dient aber weniger dazu, die Herrschaft über die Figurenbeziehungen vom Erzähler an Odjo weiterzugeben. Das ist allein schon deswegen nicht möglich, da Odjos Sicht auf die Aushandlungspraktiken der Figuren und Instanzen nicht durch Worte erfahrbar werden kann, weil seine Rede für die anderen unverständlich ist. Sein Name ist stattdessen Programm – eine Antwort auf alles Nicht-Verstehen und alle Meinungsverschiedenheiten und unterschiedlichen Sichtweisen und semantischen Differenzen.[9] Eingeführt wird Odjo in einer Szene, die das Nicht-Verstehen programmatisch verändert.[10] Während gemeinhin das Nicht-Verstehen dem/derjenigen zugesprochen wird,

9 Auf eine Anfrage bei Twitter nach der Bedeutung des Namens „Odjo“ antwortet Stanišić, dass es nur ein ausgedachtes Wort sei. (Twitteranfrage am 18.05.2021). Dennoch verbinden sich im phonetischen Klang des Namens ein „Okay“ mit „Хорошо (Choroscho)“ – also des englischsprachigen und des russischen „Gut, In Ordnung“. Als eine solche Verbindung öffnet sich eine Assoziation der Zusammenführung scheinbar unauflöslich (geopolitischer) gegensätzlicher Pole, aber nicht in dem Sinne, dass das eine im anderen verschwindet, sondern dass sie zusammen zu einem Namen werden, der ein (geopolitisches) Programm der Verständigung ist. Selbstverständlich ist diese Assoziation eher den lesenden Eltern/Erwachsenen zugängig als den Kindern.

10 Nicht-Verstehen ist innerhalb des Diskurses der Mehrsprachigkeit ein dichotom angelegter Begriff. Die Normsprache kann hier die Zuweisungen ‚verteilen‘, wonach der/diejenige, der/die für die Normsprechenden nicht verständlich ist, in einer Bringschuld steht. Nicht die Normsprache muss sich dem Nicht-Verstandenen annehmen, der/die Nichtverstande muss sich stattdessen darum bemühen, verstanden zu werden.

welche nicht die hegemoniale Sprache des Ortes spricht, an dem sich die Personen/Figuren aufhalten, ist das bei Odjo und seinem Taxigast anders.

> Hey, hey, hey, ich steige in ein Taxi und sage zum Taxifahrer:
> ‚Fahren Sie mich bitte zur Elbe!'
> Der Fahrer sagt: „Odjo-odjo?"
> „Odjo-odjo?"
> „Odjo-odjo."
> „Was soll das denn heißen?"
> „Odjo-odjo!"
> „Verstehen Sie mich?"
> „Odjo."
> „Elbe. Ich möchte gern zur Elbe! Zum Fluss?"
> „Odjo!"
> Der Fahrer fährt los, er fährt gut, er erzählt: „Odjo-odjo", erzählt der Fahrer, „odjo-odjo-odjo. Odjo odjo? Odjo. Odjo."
> Ich verstehe kein Wort.
> „Wie heißen Sie?" frage ich.
> „Odjo Odjo", sagt Odjo Odjo.
> Odjo Odjo fährt und fährt, scheint aber nicht zur Elbe zu fahren, und irgendwann singt er. [...] „Odjooo. Oodjo. Odjo! Odjo odjoo." Als das Lied zu Ende ist, sind wir doch an der Elbe angekommen. („Odjo Odjo und die Piraten", 22–23)

Das Nicht-Verstehen wird hier nicht dem zugeschrieben, der eine andere Sprache spricht, sondern dem Fahrgast. Odjo hat ihn an das gewünschte Ziel gebracht, er hat ihn verstanden. Damit wird eine selbstverständliche Annahme gebrochen, wonach derjenige, der anders spricht, den anderen nicht verstünde. Das Nichtverstehen wird an diejenigen zurückgegeben, die sich nicht auf die andere Stimme, die anderen Vokabeln, die anderen Erfahrungen einlassen.

Stimme ist, darauf verweisen u. a. Kolesch, Pinto und Schrödl, ein Raum-Zeit-Klang, eine Wahrnehmung von Erfahrungen, Interaktionen, von Ort und der Verortung (Kolesch et al. 2009, 9). In solcherart sozialer Praxis ist die Stimme gebunden an Leiblichkeit, Raum und Ästhetik. Als Körperstimme zeigt die Stimme auf etwas, sei es auf den Sprechenden/die Sprechende (seine/ihre Verfassung, Alter, Gender, soziale oder lokale Herkünfte etc.) oder auf das Besprochene und trägt darin eine Bedeutung mit sich. Derart Verweise implizieren nun ihrerseits Erfahrungen und Urteile, die mit dem Gehörten einhergehen.

> Ob und wie beim Hören einer Stimme empfunden wird, ist immer auch abhängig vom hörenden Subjekt, von seiner Bildung, Verfasstheit, Einstellung oder Haltung ebenso wie vom Kontext, in dem Sprechende und Hörende agieren. Neben der pathischen Dimension in der (akustischen) Erfahrung umfasst diese also zugleich eine aktive Beteiligung des Erfahrenden bzw. Hörenden. (Schrödl 2009a, 150)

Odjos Stimme steht prototypisch für die Vielstimmigkeit der Figuren, die auf dem Taxifahrersitz zu finden sind und welche die Vorerfahrungen der Hörenden an diese zurückweisen. In ihrer merkwürdigen, wunderbaren ver-rückt-en Art verschieben sie Bilder und/oder Gewissheiten, wie z. B. in „Die Zwerge und der Drache 1“. Die Erzählung startet wie eine klassische Abenteuergeschichte: „[...] [W]ir fahren jetzt über verbrannte Hügel. Die Erde ist schwarz, überall liegen Ruß und Asche, und die Luft schmeckt rau nach Rauch, ein großes Feuer hat hier gewütet.“ („Zwerge und Drache 1“, 47). Der Drache wird hier als ein gemeines und gefährliches Wesen eingeführt, ergänzt durch die flehenden Hilferufe der Zwerge. Als sein Gegenspieler betritt Fieberthermometer das Erzählplateau, der kleinste Zwerg mit den „ehrlichsten Augen“, dem die Knie schlottern („Zwerge und Drache 1“, 48). Das Verhältnis von Zwerg und Drache ist klar: hier der kleine bedrohte Zwerg, dort der wütende, alles vernichtende Drache. Doch der Drache spricht mit lispelnder kindlicher Stimme, die sich über die Verzauberung wundert und hat eigentlich kein Interesse daran, den Zwergen Böses zu tun, sondern einfach nur seine – von Fieberthermometer geklaute – Zahnbürste wiederhaben will: „Ihr habt etwaths, daths mir gehört!“, lispelt der Drache. „Ich hätt eths gerne tsurück!“ („Zwerge und Drache 1“, 50). Da ist kein donnerndes Grollen, sondern mit „gerne“ sogar eine Höflichkeitsformel. Die Stimme des Drachen weicht von genretypischen Vorstellungen ebenso ab, wie innerdiegetisch von der Erzählung und Erwartung der Zwerge über den Drachen. Denn der ist ja nur deshalb wütend, weil ihm ein wichtiges Utensil zur Zahnpflege geklaut worden ist. Die stimmliche Verschiebung macht aus dem Drachen kein liebes Schoßhündchen, aber sie verschiebt eine Zuschreibung und hierarchische Einordnung, in der auch deutlich wird, dass Fieberthermometer zumindest eine Teilschuld an der Wut des Drachens hat, wenn er ihn bestielt und somit die Dichotomie von Gut und Böse nicht so einfach herzuleiten ist.

Anders als Odjo-Odjo oder der Drache, die sich im Stimmgebrauch dem Vorurteil ihnen gegenüber entziehen, gibt es in *Hey, hey, hey, Taxi!* auch Figuren, die bisher ihre eigene Stimme als ‚nicht-passend‘ gespiegelt bekommen haben, als eine, die nicht dem „akustischen Personalausweis“ (Schrödl 2009a, 150) ihrer Artgenoss:innen entspricht („Heldin“, „Riesling“, „Giraffe“). In diesen Geschichten benötigen die Figuren eine kleine Übersetzung – einen homodiegetischen Erzähler, der die Stimmen des Riesen, dessen Jazz der Vater nicht hören will oder der Giraffe, die sich nicht traut zu singen, ermutigt. Erst mit einer kleinen Starthilfe, einer Ermutigung erklingen ihre Stimmen und sprechen für sich selbst. Doch angesichts ihres dann ertönenden Klanges und ihrer Schönheit verstummt der Erzähler sowohl in der Geschichte der kleinen Giraffe als auch des kleinen

Riesen, „weil wer will schon so was Schönes stören?“ („Riesling, der sehr kleine Riese schon wieder“, 33).

Auch die kleine Giraffe findet durch die Mehrstimmigkeit zu einer Akzeptanz ihrer selbst.

> Und da singt die Giraffe los, mein lieber Herr Gesangsverein – hast du schon mal eine kurzhalsige Giraffe singen gehört? Ich bin hin und weg! Ihre Stimme ist tief, das Lied traurig, aber auch lustig. Sie singt davon, wie das ist, anders zu sein als andere – manchmal fällt's ihr schwer / dann findet sie's nicht fair, dann ist es wieder leicht / ich zu sein, das reicht. („Kleine, traurige Giraffe“, 34–35)

Auch wenn sich die Giraffe hier die Norm der anderen zu eigen gemacht hat, sich selbst als anders und defizitär wahrnimmt (als ein *practice being different*) so bewegt sie sich doch auf eine Loslösung vom Othering zu: vom „schweren, nicht fairen“ Anderssein zum „leichten ich sein“ („Kleine, traurige Giraffe“, 35). Die Giraffe ist in dieser Schwierigkeit der Transformation nicht allein gelassen: Der Erzähler zeigt sich nicht nur beeindruckt, sondern er bekräftigt die Giraffe in ihrer Ich-Praxis: „Wichtig ist doch nicht der Hals, sondern der Gesang! Weil Gesang super ist und es super ist, super Sachen zu machen! Musik! Frösche retten! Anderen guttun!“ („Kleine, traurige Giraffe“, 35). Die Stimme, das zeigt sich hier, ist etwas Einzigartiges und geht doch auf in der Vielheit der Möglichkeiten verschieden zu sein. Und egal, ob im Singen der Giraffe, dem Jazzen des Rieslings, dem Blubbern der Welle oder dem Brummen des Motormannes: Die Mehrstimmigkeit ist erfolgt als eine Identitäts-Verschiebung, ein Anderssein nicht im Othering, sondern in der Ich-Offenbarung: „‚Stimme‘ und ‚Bewusstsein‘, wie auch ‚Akzent‘ und ‚Intention‘ sind Bachtins Bezeichnungen, mit denen er all das zusammenfasst, was eine literarische Figur denkt, fühlt, will und äußert, kurz, was ihre Identität ausmacht.“ (Aumüller 2010, 112) Die Mehrstimmigkeit der Figuren zeichnet sich damit besonders dadurch aus, dass sie die Erwartungen und Vorurteile über die Figuren ins Schwingen bringt und den Begrifflichkeiten, die identitätskonstruierend sind, ein Mehr an Sprechmöglichkeiten aufzeigt. Giraffen haben nicht immer eine tiefe Stimme und manchmal ist auch der/die Normsprache-Sprechende der/die Nicht-Verstehende. Diese Mehrstimmigkeit mit ihren verändernden Erfahrungen ist ein entscheidendes Stilmittel für das polyphone Sprechen.

4 Sprachliche Verschiebungen: Das Mehr an Sprache

Als letzten Teil der Mehrsprachigkeit möchte ich mich im Folgenden den sprachlichen Verschiebungen in *Hey, hey, hey, Taxi!* widmen. Sprachliche Verschiebungen sind ein grundsätzliches Kennzeichen für die Ambiguität literarischer Texte. Im semantischen, syntaktischen, morphemischen und lexikalischen Spiel entsteht eine Sprache, die als literarisch betrachtet werden kann, weil sie ambiguus ist (Kurz 1999, 85–86). Dembeck und Uhrmacher halten fest, was das literarische Spiel mit Sprache vermag: Nämlich „sich von Vorschriften befreien, Neues erfinden, Sprache klingen lassen, subversiv sein." (Dembeck und Uhrmacher 2016, 10).

Stanišić bringt mit einer selbst- und sprachbewussten, geradezu schnoddrigen Selbstverständlichkeit die Sprache zum Tanzen, entlockt ihr Bedeutungen und Formen, und lenkt so (bewusst oder unbewusst) auf den sprachlichen Ausdruck, der im Begriff enthalten ist. Oder wie soll man Wiederholungen wie „explodierende Explosionen" oder „teichende Teiche" sonst verstehen, die in so manchem Deutschaufsatz die Lehrperson geradezu zum Griff nach dem Rotstift auffordern würde? Dieser Bruch mit den stilistischen Regeln ist ein Kunstgriff, der schon immer Teil der Literatur ist (Kilchmann 2012, 13). Als sprachliches Unterlaufen ‚behindert' der Bruch den Lesefluss, lässt ihn (sprachlich, bildlich oder dramatisch) stocken und zurückgehen, lässt überprüfen, entautomatisieren und neuen Anschluss suchen. Dieses Neu-Fokussieren der Sprache stellt auch immer einen Verweis auf Machtverhältnisse dar, markiert doch der Bruch mit der Sprachnorm eine Selbstermächtigung der Sprache als eigenen Ausdruck[11] (vgl. Schnitzer 2020, 21).

4.1 Neologismen und Sprachspiele: Das Mehr in der Sprache

Eine offensichtliche Verschiebung von Sprache findet sich im literarisch-ästhetischen Feld in den Neologismen. In einer Zusammenfügung zweier eigentlich nichtzusammenpassender Wörter oder einer Veränderung von Morphologie und Syntax erfolgt ein Bruch mit der Sprache, die dem/der Leser:in lustig erscheint. Ein solcher Bruch des Komischen verlangsamt das Lesen bzw. Vorlesen und

---

11 Solche Brüche finden sich u. a. in Verschiebungen der Literatursprache, etwa durch das „Broken German" Tomer Gardis'.

Sprechen und öffnet das einst bekannte Wort der mehrsprachigen Reflexion. Dieser Bruch oder dieses Stocken ist nun seinerseits nichts weniger als ein erneutes Mehr an Sprache. Wenn Wörter oder Wortteile ins Deutsche hinzukommen, wenn neue Betonungen neue Verweise der Wörter untereinander schaffen, wenn „durch die Aufnahme etwas Neues entsteht, kann dies auch zur Stärkung und Ausdifferenzierung der jeweils ‚eigenen' Sprache beitragen." (Dembeck und Uhrmacher 2016, 10). Neologismen stellen also immer wieder ein Mehr an Sprache dar und verweisen darauf, dass auch die Normsprache anfällig für Mehrdeutigkeiten und Fehler ist – im Sinne von Dembeck und Uhrmacher wäre sie stets unvollkommen, und suchte nach fremdsprachlichen Elementen, um sie zu vervollkommnen[12].

Die Geschichten in *Hey, hey, hey, Taxi!* sind eine schier unglaubliche Quelle für Neologismen, von denen im Folgenden nur Beispiele herausgegriffen werden können, um an ihnen das Mehr der Sprache auf der Ebene des Zeichens und der Semantik ausführen zu können:

Als Wortformen der Genauigkeit fungieren im Deutschen insbesondere Komposita und Adjektive. Sie werden in *Hey, hey, hey, Taxi!* durchgehend verändert oder verstellt – aber nicht, um des Sprachspiels Willen allein, sondern besonders, um eine Genauigkeit auszudrücken, die erzählerisch formuliert werden muss. In der Geschichte „Blitzig", in der eine Taxifahrerin besonders rasant fahren soll, nimmt die Taxifahrerin diese Funktion der Genauigkeit auf und verschärft sie, überzieht sie: „‚Wie wird es?' ‚Blitzig! Zackzackzacklig! Leopardürig!' ‚Meinen Sie schnell?' ‚Schnell? Nein. Schnell kann jeder. Stürmös! Das kann nur ich!'" („Blitzig", 9) Als sich der Fahrgast auf diese Genauigkeit einlässt und die Adjektivneologismen übernimmt, wird die gemeinsame Fahrt möglich. Mehr-Sprachigkeit ist in diesem Zusammenhang zum einen ein Sich-Einlassen auf den Bruch in der eigenen Sprache seitens des Fahrgastes und ein Sich-einlassen auf die *parole* der Sprache, die Genauigkeitsfunktion der Adjektive bei der Taxifahrerin. Die Fülle der veränderten Adjektive in *Hey, hey, hey, Taxi!*, das permanente Spiel mit diesen bedingt also einen neuen Blick auf die Genauigkeit des (fremden) Worts, das sich als treffender erweist als das bekannte.

Besonders offensichtlich erscheint mir dies bei der Verwendung der Diminutive in der Geschichte von „Odjo Odjo und der Tierkita". Zebrachen und Kälbchen sind kleine Varianten ihrer älteren Artsverwandten, so weit, so bekannt. Aber Eichhörnchenchen und Kaninchenchen? („Tierkita", 56) Spielerisch wird hier

12 Wie zum Beispiel das deutsche Wort „Himmel" erst durch die englische Übersetzung in „Sky" oder „Heaven" eine Vervollkommung erfährt, weil sie das doppelt Gemeinte im Ausdruck sprachlich greifbar macht.

das Morphem der Kleinheit weiterentwickelt und wiederholt, das Prinzip weitergeschrieben und einen neuen Blick auf die Genauigkeitsfunktion des Morphems ermöglicht. Eine solche Fortführung der Genauigkeitsprinzipien deutscher Sprache zieht sich durch alle Geschichten der Taxifahrten. Von dort aus zeugen nicht nur Neologismen von der Sprachreflexion, sondern auch Abänderungen des Sprachstils. Im Adjektiv nimmt Stanišić die Beschreibung der Figuren vorweg, doch statt mit ergänzenden Attributen zu arbeiten, wiederholt sein Adjektiv das Nomen als Wesensbeschreibung. So haben die Piraten „piratige Stimmen“ („Odjo Odjo und die Piraten“, 23), eine Explosion ist nicht nur ein Knall, sondern eine „explosive Explosion“ („Zwerg und Drache 1“, 49), und die Trompeten der Polizisten spielen ein noch „tanzigeres Stück“ („Bus“, 78). Das Adjektiv wird hier irritierend eingesetzt und ermöglicht genau von dort aus einen reflexiven Blick auf seinen Sprachgebrauch.

Die Neologismen und Sprachspiele öffnen im Spiel mit der Genauigkeit die Sprache für einen Blick von außen, der den gelungenen Sprachgebrauch überprüft. Das geschieht in *Hey, hey, hey, Taxi!* auf überspitzte und übersteigerte Weise und zeigt so die komische, aber auch funktionale Verwendung von Genauigkeit. Im Spiel mit den Zeichen der Genauigkeit entsteht eine Verfremdung der Symbolik, die allzu vertraut und allzu selbstverständlich in den Wörtern angenommen wird (vgl. Kilchmann 2016, 56) – denn Helden müssen nicht zwangsläufig heldenhaft, Piraten nicht genuin abenteuerlustig sein und kleine Tiere sind für ihre Kinder auch die „Großen“.

4.2 Nonsens: Die nie endende Sinnsuche des Absurden

Nonsens, Unsinn, ein blöder-Sinn, Quatsch als eine literarische Spielart ist „unter den Aspekten der Logik und der Semantik unsinnig“ (Döhl 1990, 481). Er entsteht in erster Linie durch die Lösung des Zeichens vom Gegenstand. Dem Zeichen seinen (angenommenen immanenten) Sinn zu entziehen, ist die grundlegendste Form des Nonsens. Das Infragestellen der Gültigkeit von sprachlichen Zuschreibungen durch den heterolingualen Text (Kilchmann 2012a, 127) geschieht nicht nur durch Normabweichungen von der deutschen Sprache und ihrem Gebrauch. Wir können im Nonsens ein immer weiterlaufendes Prinzip des Nichtverstehens sehen, des Hinaustretens als Widerstand gegen die Zweckrichtung, als Zaudern und Verlangsamung erkennen (Lötscher 2020, 35):

> [D]as Spannungsfeld zwischen Nonsens und Inszenierung der Materialität [fordert] ein Nachdenken heraus – ein Theoretisieren über die Produktion von Sinn, über die

> prozesshafte, nicht zur Ruhe kommende Bewegung zwischen Verstehen und Nicht-Verstehen, zwischen Nicht-Verstehen-Wollen und doch Sinn-machen-Müssen. (Lötscher 2020, 153)

Mit dem Nonsens seiner Sprachschöpfungen stellt Stanišić auch die Gültigkeit der Normsprache als herrschendes Konzept der Sinnproduktion in Frage (vgl. Kilchmann 2012a, 127). Der Verlust der Zeichen und ihrer Gültigkeit findet sich in der Geschichte „Gurkenampeln, ja" beispielhaft und berührt dort in besonderer Weise den Raum der Absurdität. Der Erzähler wird kurzerhand in ein absurdes Geschehen hineingezogen, auch wenn er hier gerne ausgestiegen wäre, denn die Ampeln auf seiner Taxifahrt sind allesamt in Gemüse verwandelt worden. Dieses Hineinziehen kann er aber nur aushalten, indem er sich zum Wächter des Sinns macht, der den Verantwortlichen für den Zeichen-Nonsens mit ihm geläufigen Strategien und Sprechakten zur Rückkehr in die Sinnhaftigkeit bewegen möchte: „‚Mit dem Essen spielt man nicht', sage ich. ‚Das sagen Eltern ständig', sagt der Zauberer. ‚Ich finde', sagt er, ‚wenn das Essen aufgegessen wurde, dann darf man damit auch gespielt haben.'" („Gurkenampeln ja", 62) Im Unsinn der nachträglichen Erlaubnis mit dem Essen gespielt haben zu dürfen, wenn man es aufgegessen habe, was man ja noch nicht wissen kann, während man damit spielt, wird nicht nur der Anspruch an die Sinn-Hoheit zurückgewiesen, sondern beinhaltet auch einen Verweis auf den Unsinn der elterlich-autoritären Regel.

Einmal entzogen, gelingt es nun dem Erzähler auch nicht mehr die Diskurshoheit zurück zu gewinnen. In der Folge werden alle Argumentationen des elterlich-mahnenden Erzählers Stück für Stück im Nonsens kolportiert – nicht im Sinne eines Gegenarguments, sondern mit Antworten, die auf keinen Sinn verweisen, geschweige denn in die Sinnproduktion des Erzählers einzusteigen und damit die Argumente des Erzählers erst recht unterlaufen: Erzählerargument gegen die Gemüseampeln: „Die Autofahrer sind verwirrt! Unfälle werden passieren!" Antwort des Zauberers: „Die Vögel mögen die neuen Ampeln" („Gurkenampeln, ja", 62).

Ein letztes Mal versucht der Erzähler den Diskurs der Zeichenverwirrung in seinem Sinn zurückzugewinnen, indem er sich Gründe für diese Sinn-Verschiebung sucht: „Warum haben Sie die Ampeln in Gemüse verwandelt?" Dieses Einlassen öffnet eine gemeinsame Sprache, der Zauberer gibt eine Antwort, die für den Erzähler funktioniert: „Ich war wütend" („Gurkenampeln, ja", 63) und der Erzähler wähnt sich auf dem Weg, durch diese Aussage wieder einen ihm erfassbaren und vor allem handhabbaren Sinn überführen zu können. Er ordnet die Aussage über den Grund ein und belehrt, dass man sich auch bei Gefühlen unter Kontrolle haben müsse und nicht den „Himmel in Heidelbeerpudding"

verwandeln könne, sprich, die Gewissheiten der Sinnordnung unterlaufen könne. Auch dieses Unterfangen wird dem Erzähler nicht gelingen.

Das Rückführen des Nonsens in eine Sinnordnung wird so in *Hey, hey, hey, Taxi!* ständig verunmöglicht. Der Abschleppschiffkapitän z. B. muss seinen Plan aufgeben und schließt sich den Piraten an, der Motormann bleibt im Auto und ohne ihn wird das Taxi sich nicht bewegen, die Raben singen, auch wenn sie keine Sinnvögel sind etc. etc. Inhärente Absurditäten unterlaufen die Gewissheiten einer Norm und brechen dadurch sowohl das Pathos als auch die Legitimität dieser Norm, weil nicht funktioniert, was ‚normalerweise' funktionieren müsste: Nicht das Fahren des Autos ohne Motormann und auch nicht die Wiederherstellung der Zeichenhoheit vor dem wütend-albernen Zauberer. Auf diese Weise wird die Norm des Sinns deutlich zurückgewiesen und die Zuweisung, dass jemand nicht verstanden wird, nicht allein auf den Anderssprechenden projiziert. Stattdessen zeigt sich im Nonsens, dass Verstehen und Nichtverstehen eine dialogische Angelegenheit ist, die nur aufgelöst werden kann, wenn sich beide Parteien auf die Logik (und ihren sprachlichen Ausdruck) einlassen. Auf diese Weise unterläuft das Spiel mit dem Nonsens die Norm und Diskurshoheit der einen Sprache über die anderen, es integriert die anderen Sprachen und wird so zu einem Mehr an Sprache – zu einer Mehr-Sprachigkeit.

5 Fazit

Hey, hey, hey, Taxi! erweist sich als eine Geschichtensammlung, die Mehr-sprachigkeit auf den verschiedensten Ebenen produziert. Sei es in bewussten Worterklärungen („Käsetaxi“), im Mehr an Sprache durch Absurdität und Neologismen, durch einen dialogischen polyphonen Charakter der Figurenbeziehungen, in der Implementierung von Mehrdeutigkeit oder dem Unterlaufen von Bedeutungszuweisungen.

Saša Stanišić entwirft somit ein Bild von einem Bewegungsraum der Kinder – in seinem Falle die Stadt – der im Modus des Reisens, Fahrens, sich Bewegens und Normbrechens einen kindlichen Wahrnehmungsraum des Ausprobierens und der Fremderfahrung zu sich selbst ausmacht. Ein solcher Raum, in dem sich die Kinder mit ihren eigenen Erfahrungen wiederfinden können und gleichzeitig ein lesendes Probehandeln vornehmen können (vgl. Abraham 2014, 316), ist ein polyphoner Raum. Die Stimmen des Andersseins verweisen dabei auf die (unangebrachten) Erwartungen anderer an die Figuren, zeigen die Mehrdeutigkeit dieser Erwartungen und zeugen davon, wie sich die Figuren weg von den Erwartungen und hin zu den eigenen Bedarfen entwickeln. Die Ästhetik ist hierbei für

diese Aushandlung inter- wie intrakultureller Entwicklung ein bedeutender Faktor, der den Raum, den die Taxen durchkreuzen, zu einem lustvollen und schönen Ort werden lässt. Vielstimmigkeit und (mehrdeutiges) Anderssein ist in *Hey, hey, hey, Taxi!* ohne Frage ein hohes ästhetisches Vergnügen, welches durch Nonsens und Neologismen erfahrbar wird. Es entsteht ein literarisches Sprechen, das sich im Besonderen dazu eignet, Sprechen als mehrstimmig und mehrdeutig erfahrbar zu machen (vgl. Kilchmann 2016, 46). Es ist diese Mehrdeutigkeit und Mehrstimmigkeit, die Stanišićs Werk als mehr-sprachig erfahrbar macht. Das Mehr an Sprache entwickelt sich im Gebrauch, in der Figurenrede wie im ästhetischen Prozess. In kleinen Verschiebungen, den Verrückungen von Beziehungen, Sprachzeichen, Semantiken und Identifizierungen erhält „das Nebensächliche [...] Gewicht" (Stanišić 2019, 38) – es wird zum Gegenentwurf zur Normsprache und zu den ihr immanenten Gewissheiten der Ordnung.

6 Abbildungsverzeichnis

7 Literaturverzeichnis

7.1 Primärliteratur

Stanišić, Saša: *Hey, hey, hey, Taxi!*. Hamburg: mairisch Verlag, 2021a.
Stanišić, Saša: *Lesung „Hey, hey, hey, Taxi" im Literaturhaus Hamburg*. https://www.youtube.com/watch?v=AxxSP6MC4SM. Hg. Büchergilde 2021b. (23.4.2021).
Stanišić, Saša: *Herkunft*. München: Luchterhand, 2019.

7.2 Sekundärliteratur

Abraham, Ulf: „Bedeutende Räume. ‚Elementar-Poetisches' in Raumkonzepten der fantastischen Kinder- und Jugendliteratur". *Topografien der Kindheit. Literarische, mediale und interdisziplinäre Perspektiven auf Orts- und Raumkonstruktionen*. Hg. Caroline Roeder. Bielefeld: transcript, 2014. 313–328.
Assmann. Aleida: „Vom Zentrum zur Peripherie und wieder zurück. Reisen in das Herz der Finsternis". *Peripherie in der Mitte Europas*. Hg. Matthias Theodor Vogt, Jan Sokol und Beata Mikolajczyk. Frankfurt a. M.: Schriften des Collegiums PONTES, 2009. 61–77.
Bachtin, Michail: „Das Wort im Roman". *Die Ästhetik des Wortes*. Hg. Rainer Grübel. Frankfurt a. M.: Edition suhrkamp, 2015 [1971a]. 154–300.

Bachtin, Michail: *Probleme der Poetik Dostojevskijs*. Aus dem Russischen übersetzt von Adelheid Schramm. München: Ullstein, 1971b.

Dembeck, Till und Anne Uhrmacher: „Einleitung“. *Das literarische Leben der Mehrsprachigkeit. Methodische Erkundungen*. Hg. dies. Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 2016. 9–17.

Döhl, Reinhardt. „Unsinnspoesie“: *Metzler Literatur Lexikon. Begriffe und Definitionen.* Hg. Günther und Irmgard Schweikle. Stuttgart: Metzler 1990. 481/Sp. 1.

Foucault, Michel: *Die Heterotopien/Der utopische Körper. Zwei Radiovorträge.* Zweisprachige Ausgabe, aus dem Französischen übersetzt von Michael Bischoff. Mit einem Nachwort von Daniel Defert. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2005.

Foucault, Michel: *Archäologie des Wissens*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1974.

Genette, Gérard: *Die Erzählung*. München: Fink, 1994.

Hartner, Marcus: „Multiperspectivity“. *The living handbook of narratology* (15.10.2012) https://www-archiv.fdm.uni-hamburg.de/lhn/node/37/revisions/185/view.html. Hg. Peter Hühn, John Pier, Wolf Schmid und Jörg Schönert. Hamburg: University of Hamburg u. a., 2013 (14.7.2022).

Hofmann, Michael: *Deutsch-türkische Literaturwissenschaft.* Würzburg: Königshausen & Neumann, 2013.

Hille, Almut und Simone Schiedermair: *Literaturdidaktik. Deutsch als Fremd- und Zweisprache. Eine Einführung für Studium und Unterricht*. Tübingen: Narr, 2021.

Jarausch, Konrad H. und Martin Sabrow: „‚Meistererzählung‘ – Zur Karriere eines Begriffs“. *Die historische Meistererzählung. Deutungslinien der deutschen Nationalgeschichte nach 1945*. Hg. dies. Göttingen, 2002. 9–31.

Kilchmann, Esther: „Alles Dada oder: Mehrsprachigkeit ist Zirkulation der Zeichen!“. *Das literarische Leben der Mehrsprachigkeit. Methodische Erkundungen.* Hg. Till Dembeck und Anne Uhrmacher. Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 2016. 43–62.

Kilchmann, Esther: „Mehrsprachigkeit und deutsche Literatur. Zur Einführung“. *Zeitschrift für interkulturelle Germanistik* 2 (2012): 11–17.

Kilchmann, Ester: „Poetik des fremden Worts. Techniken und Topoi heterolingualer Gegenwartsliteratur“. *Zeitschrift für interkulturelle Germanistik* 2 (2012a): 109–129.

Lefebvre, Henri: *Die Produktion des Raums. Raumtheorie: Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaft*. Hg. Jörg Dünne und Stephan Günzel. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2006. 330–342.

Lötscher, Christine: *Die Alice-Maschine. Figurationen der Unruhe in der Populärkultur*. Stuttgart: Metzler, 2020.

Mauz, Andreas: „Eins, zwei, viele. Perspektivität und Multiperspektivität zwischen Narratologie und Hermeneutik. Perspektivismus.“ *Neue Beiträge aus der Erkenntnistheorie, Hermeneutik und Ethik*. Hg. Hartmut von Sass. Hamburg: Meiner, 2019. 113–152.

Päthe, Torben: *Vom Gastarbeiter zum Kanaken. Zur Frage der Identität in der deutschen Gegenwartsliteratur*. München: Iudicum, 2013.

Scharathow, Wiebke: „Vom Objekt zum Subjekt. Über erforderliche Reflexionen in der Migrations- und Rassismusforschung“. *Rassismus bildet: Bildungswissenschaftliche Beiträge zu Normalisierung und Subjektivierung in der Migrationsgesellschaft*. Hg. Anne Broden und Paul Mecheril. Bielefeld: transcript, 2014. 87–112.

Schnitzer, Anna: *Mehrsprachigkeit als soziale Praxis. (Re)Konstruktionen von Differenz und Zugehörigkeit unter Jugendlichen im mehrsprachigen Kontext*. Weinheim und Basel: Beltz Juventa, 2007.

Todorov, Tzvetan: „Die Kategorien der literarischen Erzählung“. *Strukturalismus in der Literaturwissenschaft*. Aus dem Französischen übersetzt von Irmela Rehbein. Hg. Heinz Blumensath. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 1972. 263–294.

Teil II: **Werkpolitik**

Amelie Meister

Das runde Leder und die feine Feder

Zur Rolle des Fußballs in Saša Stanišićs Autorinszenierung und seinem autofiktionalen Werk

Im Oktober 2022 erscheint in der Reihe *Bibliothek des Deutschen Fußballs* die *Hamburger SV. Fußballfibel* unter dem Motto „Fans schreiben für Fans!“. Dieses Buch enthält exakt, was man erwartet: Größtenteils Beiträge von Laien-Textern:innen, die ihre Erfahrungen mit ihrem Lieblingsverein verewigen. Weniger erwartbar ist der Umstand, dass im Inhaltsverzeichnis der Name Saša Stanišić auftaucht. 2019 noch mit dem Deutschen Buchpreis ausgezeichnet, steht dessen Text „Mandarinen für Romeo“ (49–51) hierarchielos neben den literarisch ungeschulten Fanbekundungen engagierter HSV-Anhänger:innen. Der Inhalt des Textes, den man allein aufgrund seiner Urheberschaft versucht ist, als Erzählung oder Kurzprosa einzuordnen, ist schnell erzählt: Stanišić erfährt als Jugendlicher in Heidelberg, dass der argentinische HSV-Stürmer Bernardo Romeo in der Heidelberger Atos-Klinik operiert wird und stattet diesem ausgestattet mit drei Kilo Mandarinen als Mitbringsel einen kurzen Besuch ab. Bemerkenswert an dieser kuriosen Erzählung ist, wie passgenau sich die ungewöhnliche Veröffentlichung einfügt in die Selbstinszenierung des Autors, der sich beinahe unablässig inner- wie außerliterarisch zu seiner Leidenschaft für den Sport bekennt.

Mit der Vorliebe für die populärste aller Ballsportarten steht Stanišić in der deutschsprachigen Schriftsteller:innenszene nicht allein da. Der Historiker und Germanist Stefan Zwicker spricht von einer Entwicklung des Fußballs zum „intellektuellen Modetrend“ (2000, 248) seit Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts, und führt etwa Autoren von Joachim Ringelnatz über Günter Grass bis zu Peter Handke an (248–252), die alle nicht umhin können, sich zumindest punktuell literarisch mit dem Phänomen zu befassen oder andernorts darüber zu äußern. Unter den Autoren der Gegenwart feiern und feierten etwa Thomas Brussig, Jan Brandt und Wolfgang Herrndorf immer wieder die runde Kugel und brachten – wohl mit einer Prise Ironie – ihre Doppelleidenschaft für Literatur und Fußball sogar durch ihre zeitweise Mitgliedschaft in der seit 2005 existierenden und vom DFB geförderten Autorennationalmannschaft, kurz „Autonama“ zum Ausdruck – anders als Stanišić, der sich kaum selbst kickend zeigt, sondern ausschließlich verbal den Konnex zwischen Fußball und seiner eigenen Lebensgeschichte

Open Access. © 2023 bei den Autorinnen und Autoren, publiziert von De Gruyter. [CC BY] Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.
https://doi.org/10.1515/9783110787436-008

herstellt. Seine Herangehensweise an den Sport ist also stets eine geistige, intellektuelle.

Weniger verbreitet als fußballbegeisterte Schriftsteller ist explizite Fußball-Literatur, doch ist auch sie mit einzelnen Erfolgsromanen, darunter insbesondere Nick Hornbys *Fever Pitch* (1992) oder im deutschsprachigen Raum F. C. Delius' *Der Sonntag an dem ich Weltmeister wurde* (1994) in der internationalen Literarturlandschaft prominent vertreten. Auch Stanišić, so äußert er mehrmals öffentlich, träume davon, „mal so ein Buch zu schreiben, das aus dem Sport raus kommt" (Stanišić 2020b, 27:50, vgl. auch fußballmuseum.de 2019), was wie eine vage Ankündigung eines wie auch immer gearteten ‚Fußballbuches' klingt und Erwartungen für die Zukunft bei seiner Leserschaft, insbesondere der fußballaffinen, schüren dürfte. In seinen zwei autofiktionalen Romanen *Wie der Soldat das Grammofon repariert* und *Herkunft*[1] lässt sich die große Relevanz des Fußballs bereits jetzt nicht von der Hand weisen. Dabei fällt ins Auge, dass es insbesondere einige fußballbezogene Szenen in diesen Texten sind, die sich beinahe wörtlich mit Anekdoten decken, die der Autor wiederholt öffentlich aus seinem eigenen Leben erzählt. Über den Fußball wird demnach die Trennung zwischen Inner- und Außerliterarischem unterlaufen. Dieserart und durch das regelmäßig wiederholte Bekenntnis zu seiner ‚Doppelleidenschaft' für „Das runde Leder und die feine Feder" (fussballmuseum.de 2019) scheint der Fußball bei Stanišić zum Markenzeichens zu avancieren.

In den Blick genommen wird der Fußball im Folgenden zunächst hinsichtlich seiner Rolle für die schriftstellerische Selbstinszenierung Stanišićs bevor anschließend schwerpunktmäßig seine Funktion in Stanišićs Texten analysiert wird. Der Fußball, so die erste These, eröffnet literaturferne Räume der Selbstdarstellung, in die Stanšiić seine Autorschaft aus aufmerksamkeitsökonomischen Motiven hineinträgt; dabei wirkt der Sport als konstantes und innerhalb des deutschsprachigen Autor:innenfeldes distinguierendes Motiv. Das entstehende Narrativ einer vom Fußball mitbestimmten Lebensgeschichte wird konsequenterweise in seinen beiden autofiktionalen Romanen *Wie der Soldat das Grammofon repariert* und *Herkunft* fortgeschrieben bzw. steht mit diesen in Wechselwirkung. Der Fußball, so die zweite These, erfüllt dabei verschiedene erzählerische Funktionen, wovon drei zentral erscheinen und hier besprochen werden: Er dient erstens der intensivierten Darstellung von Kriegsgeschehen, zweitens der Veranschaulichung der Identitätsentwicklung der Protagonisten

---

1 In *Vor dem Fest* (2014) und *Fallensteller* (2016) spielt Fußball hingegen tatsächlich kaum eine Rolle.

und drittens der Verdeutlichung bestimmter Dynamiken in Vater-Sohn-Beziehungen.

1 Schriftstellerische Selbstinszenierung: Einfach einer von den Fans

Für die öffentliche Person Saša Stanišićs scheint die Selbstbestimmung als Fußballfan äußerste Relevanz zu besitzen, bringt er seine Vorliebe für den Sport doch über verschiedene Sprachrohre zum Ausdruck. Neben zahlreichen fußballbezogenen Kommentaren auf Twitter[2] bzw. Mastodon, nutzt er auch regelmäßig öffentliche Auftritte, um beiläufig über Fußball zu sprechen. So eröffnet er etwa eine Lesung im Mannheimer Nationaltheater im Januar 2022 mit einem Kommentar zum Spielstand des zeitgleich stattfindenden Hamburger Derbys, zu dem seine Gedanken trotz der Veranstaltung (die ihn somit keineswegs alles andere vergessen lässt) laut eigener Aussage immer wieder wandern. Am Tag vor der Verleihung des Preises der Leipziger Buchmesse 2014 wiederum, so berichtet die ZEIT, äußert er sich, dass seine Hoffnung, der HSV möge den Klassenerhalt schaffen, stärker gewesen sei, als der Wunsch, den Preis zu gewinnen (Porombka 2014). Mit solchen Gesten scheint der Schriftsteller die Bedeutung der ihm zuteil werdenden öffentlichen Aufmerksamkeit herunterzuspielen. Er zeigt sich einerseits bis zu einem gewissen Grad lässig erhaben über die literaturvermarktenden Instanzen wie Lesungen und Preise (auch wenn er stets betont höflich auftritt und sich für Einladungen bedankt). Zugleich aber markiert die Emphase der Fußballbegeisterung, bei gleichzeitig ausbleibender Erwähnung von sportlichen Talent[3] Stanišić als Durchschnittsperson mit durchschnittlichen Interessen. Ein Fußball*fan* – einer, der sich, obwohl er gerade auf einer Bühne steht, auf Seiten der Bewunderer positioniert, nicht der Bewunderten, wirkt nahbar, inszeniert sich als ‚einer von euch'. Dabei besticht der Fußball insofern, als dass er als Massenphänomen eine universelle Anknüpfbarkeit besitzt, ist er doch, so Gunter Gebauer eine „soziale Repräsentation […], in der sich die ganze Gesellschaft wiedererkennen kann." (2003, 14)

2 Zu Zeiten regelmäßiger Nutzung. Inzwischen bespielt Stanišić die Plattform nicht mehr und die hier thematisierten Tweets sind nicht mehr aufrufbar. Sie erscheinen teilweise noch als Vorschau in Ergebnislisten von Suchmaschinen. Vgl. dazu den Beitrag von Katharina Richter in diesem Band.

3 Abgesehen von Instagram-Videos, die Stanišić beim Joggen zeigen.

Solcherlei Auftritte in *literarischen* Kontexten, bei denen es zu fußballbezogenen Kommentaren kommt, sind zu unterscheiden von zahlreichen Auftritten in *‚fußballerischen'* Kontexten. Einmal ist Stanišić fußballbegeisterter Autor, das andere Mal schriftstellerisch tätiger Fußballfan. Während ersteres, wie oben angedeutet, keineswegs ungewöhnlich ist, scheint durch seine Inszenierung als letzteres eine doch außergewöhnlich enge Verknüpfung zweier doch recht unterschiedlicher Sphären stattzufinden. Der Autor trägt seine Literatur in Kreise hinein, die eigentlich außerhalb des literarischen Feldes liegen, was sich nicht zuletzt als aufmerksamkeitsökonomisch strategisch erweist. Auf der Website des *Deutschen Fussballmuseums* in Dortmund etwa findet sich unter der Rubrik „Bekannte Besucher", auch ein Eintrag mit der Überschrift: „Buchpreisträger Saša Stanišić: ‚Hatte beinahe Tränen in den Augen'" (fussballmuseum.de 2019). Verlinkt ist dort ein kurzes Video, in dem der Autor sich enthusiastisch über seinen Besuch in dem Museum auslässt: Die Ausstellung habe ihn „berührt" und er wolle „gar nicht mehr raus" (fussballmuseum.de 2019). Auch auf der Website der „Deutschen Akademie für Fussball-Kultur" (fussball-kultur.org) stößt man auf den Autor, der 2020 als Jurymitglied bei der Verleihung des „Deutschen Fußball-Kulturpreises" aufgetreten war. Der Schriftsteller, so der Eindruck, nutzt jede Gelegenheit der Präsentation in fußballbezogenen Kontexten, was mutmaßlich nicht zuletzt zu einer Steigerung seiner Bekanntheit und Ausweitung seiner Leserschaft auf tendenziell literaturferne Kreise führen dürfte.

Ähnliches lässt sich auch anhand eines weiteren Texts von Stanišić beobachten, der sich neben dem eingangs zitierten „Mandarinen für Romeo" in die Kategorie ‚HSV-Literatur von Saša Stanišić' einordnen lässt: Von Berufs wegen eigentlich belletristischen Textsorten verpflichtet, erscheint aus der Feder des Autors am 23.11.2020 im Hamburger Abendblatt ein Spielbericht über das Vortagesmatch des HSVs. Der Titel des Artikels, „Drauuf. Star-Autor schreibt seinen ersten HSV-Bericht", verrät bereits, dass es darin mindestens genauso sehr um den Autor geht, wie um das Spiel, und dass es somit als schriftstellerischer Inszenierungsakt zu lesen ist, wenn Stanišić die Gelegenheit, „mal dieses Genre ausprobieren" (Stanišić 2020b, 4:01–4:04) zu dürfen, wahrnimmt. Als aufschlussreich erweist sich in dieser Hinsicht auch die Konstellation auf der Fotografie, die den Artikel illustriert: Stanišić sitzt auf der Pressetribüne, im Hintergrund ist das Heimstadion zu sehen und die Spieler auf dem Platz – das Spiel ist also im Gange. Das HSV-Logo schmückt in Übergröße die pandemiebedingt leeren Sitze auf den Tribünen gegenüber. Vor ihm auf dem Tisch befindet sich ein Bildschirm, der die Spielübertragung zeigt, daneben ein Laptop, auf dessen Screen ein geöffnetes Textdokument zu sehen ist. Stanišićs

Finger schweben wie in Aktion über der Tastatur, daneben liegen ein Notizbuch und ein Stift. Schriftstellerei wird hier buchstäblich vor dem Hintergrund des Fußballs inszeniert, der entstehende Text wiederum erweist sich als ein Spielbericht vor dem Hintergrund der Schriftstellerei, ist er doch angereichert mit zahlreichen literarisierenden Elementen. „Fehlpässe", heißt es da blumig, hätten „ihre eigene Schönheit"; die Atmosphäre wird beschrieben mit „Die Sonne [...] malte helle Schatten auf den Rasen. Die Spielerrufe, kurz und abgehackt, wie heiserer Vogelgesang." Abschließend wird gefragt: „Was würde das Stadion erzählen, wenn es sprechen könnte?" (Stanišić 2020a) – ein Satz wie aus einem seiner Romane entnommen, in dem das Erzählen programmatisch nicht nur Erzähler- oder Figurenstimmen überantwortet wird, sondern u. a. auch Dörfern, Flüssen oder Tieren. Stanišić inszeniert sich also explizit als literarischer Fußballfan und Fußballbeobachter, der seine beiden Leidenschaften in Beziehung zueinander denkt und bei aller Bodenständigkeit darum bemüht ist, ausgerechnet dem Fußball Poesie abzuringen. Es überrascht nicht, dass zu Beginn des Textes nicht etwa der Anpfiff steht, sondern eine von Stanišić mehrfach repetierte Erzählung über sein erstes Mal als Zuschauer bei einem Spiel des HSV, der sich damals, 1993 in Karlsruhe, genauso erfolglos präsentierte wie bei dem nun besprochenen Spiel.

> Ein Schulfreund hatte mich mitgenommen. Sein Vater, ein Anhänger des HSV, mein Ticket gezahlt. Es gab Wurst in der Pause und neue Vokabeln für mich, wenn Vater den Schiri beschimpfte. HSV verlor. Im Nachhinein, auch heute wieder, denke ich: Das passt. Es passt, dass meine leidende Liebe zu diesem Verein mit einer Niederlage begann. So wie es passt, dass mein erster Text über den HSV ein Text über eine Niederlage sein wird. (Stanišić 2020a)

Die eigentliche, vielschichtige Bedeutung der Anekdote ergibt sich vor allem bei einer Betrachtung ihrer in unterschiedlichen Kontexten erzählten Varianten, durch die schließlich auch eine Annäherung an die Frage, worin die hier nur vage angedeutete ‚Passung' zwischen dem erfolglosen Verein und dem Autor besteht, möglich wird: Direkt nach Veröffentlichung des Spielberichts ist Stanišić zu Gast beim Podcast „HSV. Wir müssen reden", bei dem seiner persönlichen Beziehung zum Fußball im Gespräch nun explizit Raum gegeben wird. Hier berichtet er ausführlich:

> Ich kam damals nach Deutschland, ich war vierzehn Jahre alt [...] und der Fußball spielte schon in meiner Jugend eine große Rolle. Ich [...] kam aber leider in eine Stadt, in der keine Bundesliga-Mannschaft war. [...] Ich hab nen Freund gehabt in meiner ersten Regel-Klasse in Deutsch [...] und der hat mich mal mitgenommen zu nem HSV- Spiel nach Karlsruhe und ich fand das einfach so geil [...][,] diese Stimmung, Bundesliga zum ersten Mal. Jetzt gar nicht mehr so als Flüchtling gesehen zu haben [sic!][...]. Ich war einfach einer von

> den Fans [...][,] kein Mensch kannte meine Vorgeschichte. [...] [E]s war alles so eine extrem erfreuliche Erfahrung in Deutschland nach den ersten sechs Monaten, wo eigentlich wenig erfreulich war. [...] Bis heute ist das so einer der frühen Leuchtpunkte in meinem Leben, damals noch als Flüchtling in Deutschland. [...] [B]ei mir war das eben dann so Fußball, dass ich das erste Mal das Gefühl hatte, jetzt bist du irgendwo angekommen. (Stanišić 2020b, 05:30–07:30)

Stanišić stellt hier seine ‚Fußballfanidentität' in den Zusammenhang seiner Migrationserfahrung. Zum ersten Mal irgendwo angekommen, so die Erzählung des Autors, fühlt sich Stanišić beim Fußball, welcher zum dominanten Symbol in der Erzählung seiner gelungenen Integration avanciert. Im Stadion erscheint die Kategorie der Herkunft wie ausgehebelt und der Vierzehnjährige fühlt sich befreit vom Label des ‚Migranten': Hier ist er ‚einfach einer von den Fans', also Teil einer Gemeinschaft.

Stanišić nutzt die Podcast-Sendung auch, um auszuschmücken, worin die im Spielbericht angedeutete Wesensverwandtschaft seiner Autorenperson mit dem HSV besteht, dessen Erfolglosigkeit Stanišić nie zu betonen versäumt, wieso es also „passt, dass [s]eine leidende Liebe zu diesem Verein mit einer Niederlage begann". Zunächst ist die Verbundenheitsbekundung als Gestus zu verstehen. Die Assoziation mit der Niederlage ist ein Beispiel typischen Understatements im Zuge der Selbstinszenierung als ‚einer von euch'. Zudem beschwört der Autor den beinahe heroischen Hauch von Tragik, der stolze Fans erfolgloser Fußballclubs umgibt und sie beispielsweise über erfolgsverwöhnte FC-Bayern-Fans erhebt. Auch Rainer Moritz, Leiter des Hamburger Literaturhauses, der als Anrufer der Podcast-Sendung zugeschaltet wird, fragt:

> Eigentlich gehört es sich für einen Hamburger Intellektuellen ja, dass er für St. Pauli schwärmt und den Totenkopf auf dem Fahrrad kleben hat. Warum HSV? [...] Hat es vielleicht damit zu tun, dass du dich selbst geißeln willst, durch die schlechten Spielzeiten des HSV dichterisch produktiver wirst? (Stanišić 2020b, 17:13)

Moritz' humorvolle Anspielung auf den Topos des leidenden Poeten, der die existentielle Not (Fan eines erfolglosen Vereins zu sein) in hohe Literatur verwandelt, ignoriert Stanišić und lehnt damit die Zuordnung zu diesem Dichtertypus ab. Stattdessen greift er den angedeuteten Zusammenhang zwischen bestimmten Club-Affiliationen und sozialen Schichten, wie den „Hamburger Intellektuellen" auf. Er bestätigt die Zuordnung zum linken intellektuellen Milieu und betont sein soziales Eingebundensein (seine Freunde seien alle St. Pauli Fans), bezeichnet sich aber innerhalb dieser Gruppe als Außenseiter:

> Es ist irgendwie auch interessant für mich, der Einzige zu sein. [...] Es gibt kaum einen Intellektuellen in Hamburg, der sich für Fußball interessiert, der HSV-Fan ist. Ich bin immer

> der Einzige.[...] Ich bin immer so der Außenseiter und ich lieb das. [...] Ich find das so super, wenn die mir anfangen von der ruhmreichen Tradition des linken St. Pauli zu erzählen und ich denk mir ... ihr kauft doch auch nur einfach Merchandise. [...] In dem Fall bin ich halt nicht Mainstream. (Stanišić 2020b, 19:07)

Hatte er gerade noch hervorgehoben, wie befreiend er den im Stadion erlebten Moment des Untergehens in der Masse empfunden hatte, „einfach einer von den Fans" zu sein und nicht, etwa aufgrund von Aussehen oder Akzent, aufzufallen; so pocht er hier wieder auf eine durch die Fan-Identität begründete Alleinstellung. Bemerkenswert erscheint die Spannung zwischen Dazugehören (erzeugt Sympathie) und Besonders-Sein (erzeugt Faszination/Bewunderung), welche als Grundrezept für Popularität dienen dürfte. Stanišić, dessen politische Positionen (grün/links), Lebensstil (‚bürgerlich') und dessen tendenziell eher unprovokatives öffentliches Auftreten (mit Ausnahme seiner berühmt gewordenen Positionierung in der Debatte um die Nobelpreisverleihung an Peter Handke), wenig Skandalpotenzial bieten, erzeugt über den Fußball also einen Raum, in dem er heraussticht, ohne damit wirklich anecken zu können. Indem er die „ruhmreiche[] Tradition" des gegnerischen Vereins belächelt, verweist er zudem auf seine eigene Bodenständigkeit und vermeintliche Nicht-Prätentiosität.

Gezeichnet wird das Bild eines demütigen Autors, der über den eigenen schriftstellerischen Erfolg weder die Bodenhaftung verliert noch seinem erfolglosen Lieblingsverein die Treue bricht. Besonders deshalb nicht, weil dieser symbolisch seinen Neuanfang und seine erfolgreiche Integration in Deutschland zu markieren scheint. Dass der HSV, vor allem aber der Fußball als solcher, der auf Ebene der Selbstinszenierung eine so zentrale Rolle spielt, auch in seine zwei autofiktionalen Texte *Wie der Soldat das Grammofon repariert* und *Herkunft* (nicht aber in seine vornehmlich fiktionalen Romane) eingegangen ist, erscheint in dieser Hinsicht nur folgerichtig.

2 Zur Rolle des Fußballs in Stanišićs Werk

2.1 Fußball und Kriegsdarstellung

Auf literarischer Ebene erfüllt der Fußball bei Stanišić verschiedene Funktionen. Zum einen verbindet er zwei seiner literarischen Texte mit der Biografie des Autors, zum anderen fungiert er als Metapher mittels derer komplexe Zusammenhänge, wie etwa der Zerfall des Vielvölkerstaats Jugoslawien sowie konkretes Kriegsgeschehen darstellbar werden. Grundlage dafür bildet ein real weit

verbreitetes Narrativ, demzufolge die Geschichte des Landes vor der Folie des kurzzeitig weltweit hoch angesehenen nationalen Fußballs zu lesen ist.[4] In einer Retrospektive schreibt der Tagespiegel:

> Bis heute markiert der 13. Mai 1990 den Tag, an dem der Krieg auf dem Balkan unausweichlich wurde. Bei einem Fußballspiel. Ivica Osim [damaliger Nationaltrainer; Anm. A. M.] sagt: „Ein Krieg braucht immer einen Auslöser. Meiner Meinung nach war der Anlass zu gering. Und dennoch hat alles mit diesen Ausschreitungen begonnen." (Kirschneck und Jonas 2021)

Ähnlich berichtet die Neue Zürcher Zeitung in einer Rückschau zum dreißigsten Jahrestag des Ereignisses: „Am 13. Mai 1990 offenbart sich im Stadion Maksimir der Zerfall Jugoslawiens." (Blaschke 2020) Bei dem vielbeschworenen Match kommt es zwischen Fans der beiden Fußballclubs Roter Stern Belgrad und Dinamo Zagreb im Heimstadion der Kroaten zu gewaltsamen Ausschreitungen. Das Spiel wird abgebrochen, denn schon damals befürchtet man, das Ereignis könne drastische Auswirkungen haben auf die sich ohnehin verschärfenden Spannungen zwischen den nach Unabhängigkeit strebenden Kroaten und den Befürwortern serbischer Dominanz unter Präsident Slobodan Milošević. Wie Richard Mills darstellt, gingen der aufkommende Nationalismus und die Herausbildung von gewaltbereiten Fanclubs in den 1980er Jahren in Jugoslawien Hand in Hand (vgl. 166). Fußballspiele wurden zur Plattform für die Äußerung politischer Botschaften und für die Zurschaustellung rechter Gesinnungen durch Plakate und Gesänge (vgl. Ĉolović 2000, 373–374), bis schließlich einige Fußballfans sogar zu maßgeblichen Akteuren im Krieg wurden. Direkt im Anschluss an das Schicksalsspiel formierte etwa der Fan-Anführer von Roter Stern Belgrad „Arkan" aus radikalen Hooligans eine Freischar, die sich aktiv an kriegerischen Aktionen beteiligte, wie etwa der Zerstörung der Stadt Vukovar sowie an Kriegsverbrechen wie Morden und Vergewaltigungen (vgl. Ĉolović 2000, 387;

4 Wie Richard Mills in seiner Abhandlung *The Politics of Football in Yugoslavia* darstellt, ist jugoslawischer Fußball nahezu von Beginn an politisch. Nur ein Jahr nach der Gründung des Königreichs Jugoslawiens wird ein Fußballverband gegründet und kurz darauf eine jugoslawische Liga etabliert. Über alle Jahre, ungeachtet der wechselnden Staatsformen, ob als Königreich, Diktatur oder als sozialistische Republik unter Tito, spiegelt der Fußball die problematischen Machtstrukturen und Spannungen zwischen unterschiedlich dominanten Nationen oder ethnischen Gruppen (insbesondere zwischen Serben und Kroaten). Der Hang dazu, die jugoslawische Geschichte anhand des Fußballs verstehen zu wollen, scheint weit verbreitet, davon zeugen entsprechende wissenschaftliche Publikationen sowie die Zeitungsberichterstattung in den Jahren der Eskalation vor dem endgültigen Zerfall Jugoslawiens 2003.

Blaschke 2020). Ĉolović versteht die Radikalisierung der Fans gar als Kern und Ausgangspunkt der Kriege im Gesamten und geht so weit zu konstatieren: „[T]hese wars can be described as the vandalistic, destructive campaigns of hooliganfans, taken over by the state for the aims of its war policy." (392) Diese Behauptung zu verifizieren soll nicht Gegenstand dieses Beitrags sein, festzuhalten ist jedoch, dass die Presse wie auch die historische Forschung die jugoslawische Geschichte, insbesondere die Jahre vor dem Untergang maßgeblich durch das Phänomen Fußball bestimmt sieht und dass in Stanišićs Texten dieses Narrativ verhandelt und dabei immer wieder herausgefordert wird.

Die jugendlichen Protagonisten Aleksandar in *Wie der Soldat das Grammofon repariert*[5] und Saša in *Herkunft*[6] sind beide leidenschaftliche Fans des seinerzeit sehr erfolgreichen serbischen Vereins Roter Stern Belgrad. Den rechtsnationalistischen Tendenzen der Hooligans sind sie sich während ihrer Kindheit vollkommen unbewusst. Während der Tenor in den Medien damals lautete, „that supporting Red Star meant, in fact, supporting ‚Serbdom' and Serbia" (Ĉolović 2000, 380), präsentiert sich das Fantum der jugendlichen Protagonisten unschuldig und die ‚serbische Idee' liegt ihnen, wie vielen anderen im Roman repräsentierten Fans, fern. Vielmehr noch: ausgerechnet die ethnische Heterogenität des Kaders hebt der junge Stanišić in *Herkunft* positiv hervor und perspektiviert Roter Stern dem Narrativ der Presse diametral entgegenstehend als ein Symbol für die auf Multiethnizität, Vielfältigkeit und Toleranz beruhende Stärke eines geeinten Jugoslawiens. Er ist begeistert von den Spielzügen eines „unbequeme[n] Bosniers" der hinten „die Räume eng" macht (H, 15) und erklärt einen mazedonische Stürmer zu seinem Lieblingsspieler. Denn Roter Stern ist keineswegs ein rein serbisches Team – als die Mannschaft 1991 den Europapokal gewinnt, stammen die Spieler aus Kroatien, Montenegro und Slowenien etc. und Saša bedauert zutiefst, dass es mit dem Zerfall der jugoslawischen Liga in kleinere, schwächere Ligen für Topspieler uninteressant wurde, in der Region zu bleiben: „Was für eine Mannschaft! So eine wird auf dem Balkan nie wieder möglich sein" (H, 15), schwärmt er rückblickend. Im Kontext des eigenen jugendlichen Horizonts, der maßgeblich von dem Gedanken an Fußball geprägt ist, verstehen Saša wie auch Aleksandar Jugoslawien als eine schützenswerte Einheit und erst im Bild des Verlusts der fußballerischen Stärke werden ihnen die politischen Folgen der Teilung begreiflich.

Neben dem Erfolgsverein Roter Stern gerät auch die jugoslawische Nationalmannschaft in den Fokus, anhand welcher weitere Facetten der Landesge-

5 Im Folgenden im Fließtext mit der Sigle „G" und Seitenzahl zitiert.
6 Im Folgenden im Fließtext mit der Sigle „H" und Seitenzahl zitiert.

schichte ausgestaltet werden. Dass Vereinsmannschaften hinsichtlich der Herkunft ihrer Spieler oft stark durchmischt sind, kann als international typisch gelten. Der Status des multiethnischen jugoslawischen Nationalteams hingegen ist ein spezieller. Nationalspieler gehören immer der entsprechenden Mannschaftsnationalität an, diese umfasste aber im Fall Jugoslawiens mehrere zusammengeschlossene Einzelnationalitäten. Während sich 1990 die Fans von Roter Stern und Dinamo Zagreb bekriegten und die Nationen des Balkans sich immer weiter entfremdeten, bildeten simultan Spieler aus allen Landesteilen nach wie vor weitgehend einträchtig die jugoslawische Nationalmannschaft und schienen dem Drift in der Gesellschaft ein Element der Konstanz entgegenzusetzen. „Die Nationalelf bleibt", so der Tagesspiegel rückblickend, „was das Land nicht mehr ist: eine Einheit" (Kirschnek und Jonas 2021). Zwischen den Spielern selbst (nicht aber unter den Fans) entstand ein Raum, in dem eine gewisse Immunität gegenüber herkunftsbezogenen Ressentiments herrschte. Gefeiert und idealisiert wird die Nationalmannschaft damals von denjenigen Jugoslawen, die, so der damalige Nationaltrainer Ivica Osim „nach dieser Tito-Idee leben" (zit. nach Kirschneck und Jonas 2021), also an ein geeintes Jugoslawien, bestehend aus unabhängigen Teilen, glauben. Auch Aleksandar ist überzeugt: „Wäre Tito noch am Leben, wäre Jugoslawien Weltmeister." (G, 94)[7] Die Vormachtstellung im Fußball, so glaubt Aleksandar, war nur unter Tito möglich und die kindliche Trauer um die nie gewonnene Weltmeisterschaft vermischt sich mit der Trauer um ein vergangenes Jugoslawien – oder zumindest eine romantisierte Vorstellung davon –, in dem verschiedene Nationen wie in der Nationalmannschaft Seite an Seite stehen. Mit Aleksandar erschafft Stanišić die Verkörperung eines unschuldigen Fußballs, wie er etwa auch von Osim beschworen wird, der in einem seiner berühmten Interviews verlautbart:

> Fußball ist [...] nicht nationalistisch. Ich glaube noch immer, dass die, die mit dem Fußball verbunden sind – egal welche Hautfarbe oder Religion sie haben – anders sind. Ich glaube, dass Fußball für sich selbst eine kleine Religion ist. Eine Religion, in der es viel mehr Respekt und Toleranz gibt als bei den anderen Religionen. (Osim 2003)

Nicht nur bei der Darstellung der politischen Konflikte im Großen, sondern auch beim Erzählen von konkretem Kriegsgeschehen setzt Stanišić auf den

---

7 Eine Auseinandersetzung mit der Frage, inwiefern der Sport im Verlauf der Geschichte des sozialistischen Staats als Mittel politischer Propaganda verstanden werden kann oder inwiefern die Fan-Formationen etwa von Präsident Slobodan Milošević instrumentalisiert und angeschürt wurden, führt hier zu weit. Ausführlich dazu vgl. z. B. Richard Mills (2020) und Ĉolović (2000, 390).

Fußball. Konzentriert zum Ausdruck kommt dies in dem Kapitel „Was hinter Gottes Füßen gespielt wird, wofür sich Kiko die Zigarette aufhebt, wo Hollywood liegt und wie Mikimaus zu antworten lernt" in *Wie der Soldat das Grammofon repariert*. Es handelt sich um eine Textpassage, die als „microcosm of the Bosnian war" (Haines 2010, 158) gelesen werden kann und von der Forschung hinsichtlich dieser Funktion bereits viel beachtet wurde.[8] Nicht erbracht wurde jedoch bislang ein Close Reading der zahlreichen fußballerischen Details, welches sich im vorliegenden Rahmen als überaus aufschlussreich erweist.

Kontext der Szene ist der zwischen 1992 und 1995 sich abspielende Bosnien-Krieg. Auf dem Bergplateau Igman am Rande Sarajevos kämpfen bosnische Serben gegen territoriale Verteidiger um den Zugang zu einem strategisch wichtigen Versorgungsweg. Als gegen Nachmittag ein Waffenstillstand verkündet wird, wird dieser umgehend für ein Fußball-Match zwischen den verfeindeten Truppen genutzt. „[V]om nördlichen Waldrand, aus dem serbischen Graben, [schoss] der Ball im hohen Bogen auf die Lichtung, die auf etwa zweihundert Metern die Stellungen trennte […]." (G, 232) Aus der Deckung heraus wird ein Fußball vorgeschickt, um den Gegnern das Angebot einer friedlichen Zusammenkunft zu unterbreiten. Das Angebot wird von einem Soldaten höheren Ranges prompt angenommen mit den Worten „Was ist, Tschetniks, wollt ihr wieder auf die Fresse?" und einem provokativen Griff in den Schritt. Pariert wird aus dem serbischen Graben mit „Wir haben eure Mütter schon zwei Mal arschgefickt!" (G, 232). Der derbe Stadion-Trashtalk hat den Effekt eines Comic Reliefs[9] in diesem an bitteres Kriegsgeschehen unmittelbar anschließenden Moment, in dem der eben tödlich getroffene Cora von dem improvisierten Spielfeld runtergeschleift werden muss, bevor das Spiel beginnen kann. Mit dem Erscheinen des Balls wird ein Zeitabschnitt eingeläutet, in dem die Regeln und potenziellen Verletzungen des Krieges durch die mutmaßlich universalen und fairen Regeln des Sports ersetzt werden. Entsprechend wird nicht einfach ‚losgebolzt' sondern es werden regelgerechte Vorbereitungen getroffen: Nach einer Aufwärmphase wird die Seitenwahl ausgelost, es werden zwei Schiedsrichter bestimmt – je einer von jeder Seite, einer für die erste, einer für die zweite Halbzeit – der Gerechtigkeit wegen. Neben geordneten Abläufen, die keiner in Frage stellt, sind es Maximen der Fairness, die über der Mannschaftsloyalität hochgehalten wer-

8 Ausführliche Lektüren der Szene mit einem Fokus auf die dort verhandelten Grenzen (2010) sowie auf Elemente des Slapsticks (2012) liefert Andrea Schütte.

9 Schütte spricht mit Blick auf komische Elemente in der Passage vorsichtig von einem „‚Korrektiv des Furchtbaren', ein[em] notwendige[m] Komplement, um das doch sehr brutale Geschehen noch lesbar zu machen." (285)

den. Zwei verfeindete Lager, die im aktuellen Normalzustand des Krieges tödliche Gewehrschüsse aufeinander abfeuern, nutzen bewusst den Waffenstillstand für ein Fußballspiel, um der grausamen Realität des Krieges für kurze Zeit zu entkommen, wobei das dem Sport eigene Potenzial zur zeitweisen „‚Entweltlichung', das heißt zur *Ausgrenzung* aus der Welt des Ernstes"[10] (Wiemann 2002, 142; Herv. i. Orig.), zum Tragen kommt. Dementsprechend erkennt etwa auch Brigid Haines in der Szene Anspielungen auf den sogenannten „Weihnachtsfrieden", dem Waffenstillstand zwischen Deutschen und Briten während des ersten Weltkrieges 1914, bei dem es ebenfalls direkt an der Front zu Fußballspielen gekommen sein soll (vgl. 2010, 159). Das System des Spiels mit seiner „simplicity and rule-boundedness" (Haines 2010, 154) wird als idealisierter Parallelzustand aufgebaut, um später umso tragischer der Realität des Krieges wieder zu erliegen. Über das Wesen des ‚Spiels' konstatiert der Soziologe Heine von Alemann:

> Indem sich die Spieler auf die Spielregeln verpflichten, verzichten sie gegenseitig auf Machtausübung. Sie verzichten allerdings nicht darauf, gegeneinander zu konkurrieren [,] [...] wobei diese Konkurrenz aber auf die Situation des Spiels bezogen bleibt. Es ist gewissermaßen verboten, die spielerische Konkurrenz auch auf andere außerspielerische Situationen zu übertragen. (299)

Erst im weiteren Verlauf des Spiels wird dieses Verbot missachtet als es zu Überschreitungen einiger klarer Markierungen kommt und die Konkurrenz eben doch in die außerspielerische Situation übertragen wird. Es deutet sich dadurch an, dass Meho, ein Spieler der Territorialen in den verminten Wald geschickt wird, um unter Einsatz seines Lebens den Ball zurückzuholen, den er zuvor ins Aus geschossen hatte. Mit dem Übertritt der zuvor durch Gewehre und zuschauende Soldaten improvisiert markierten Seitenlinie werden auch die Grenzen der situativen Rahmung beschädigt. Wirklich aufgelöst wird sie allerdings erst, als die Nachricht eintrifft, dass der Waffenstillstand aufgehoben ist und so die zuvor klar gezogene Trennlinie zwischen den zwei Systemen Fußball und Krieg unscharf wird und der serbische General befiehlt, zu den Waffen zu greifen. Ballschüsse werden von Gewehrschüssen, unter anderem auf Meho, abgelöst: „[D]ie Kugeln [treffen] die Zehn auf dem rot-weißen Trikot." (G, 249) Meho, der Bosnier, stirbt in den Farben der Kriegsgegner. Bezeichnenderweise ist bei der Darstellung der Erschießung aber nicht von der getroffenen Person die Rede,

---

10 Wiemann führt exemplarisch den Roman *Doppelpaß an der Wolga* (Hans Blickendörfer 1990) an, in dem Gefangene und ihrer Wächter bei einem Fußballspiel zusammenkommen und sich so eine ähnliche Konstellation ergibt, wie in der hier besprochenen Episode.

sondern von dem sie kleidenden Trikot, mit dem „all that it symbolises of potential unity across and beyond the newly imposed ethnic boundaries and of the ability of sport to rise above nationalism“ (Haines 2010, 162) zerstört wird. Das Trikot erhält im Vorfeld bereits auffallend viel erzählerische Aufmerksamkeit. Betont wird etwa, dass Meho es vor dem Aufbruch in das verminte Gebiet sorgfältig gefaltet zur Seite legt, damit es unversehrt bleibt, und den roten Stern darauf als Glückbringer küsst (G, 240). Auf den stichelnden Kommentar eines Serben zu seiner Kleiderwahl („wie kommt das denn eigentlich? [...] Die sind doch Belgrader“) antwortet er: „Immer und ewig die Rot-Weißen.“ (G, 241) Die Bedachtheit, mit der er sein Trikot „beschützt“ und das formelhafte Bekenntnis seiner Vereinstreue erwecken einen quasi-religiösen Eindruck. Die Fußballliebe gleicht einer Religion, steht aber außerhalb bzw. über ethnischen, politischen oder nationalen Zugehörigkeiten. So führt Meho an späterer Stelle aus:

> [W]eißt du, es ist mir egal, woher meine Mannschaft kommt, die Jungs spielen doch nur Fußball. Als ich so groß war – Meho zeigte in Höhe seiner Hüfte –, waren sie meine Helden. Das Finale gegen Marseille einundneunzig! Dieser Sieg! Dieses Elfmeterschießen! (G, 242)

Mehos unschuldige Begeisterung für ‚schönen Fußball‘ ist unabhängig von nationalen Affiliationen; die Rivalität im Fußball ist eine sublimierte, die frei ist von echter Feindschaft, vor allem von ethnischen Ressentiments – eine Idealvorstellung, die durch die Realität des Krieges heftig herausgefordert wird. Indem sich allerdings Spieler beider Mannschaften im Protest gegen den General, der den ersten Schuss abgefeuert hat, auf den Boden setzen und ihre Missbilligung zum Ausdruck bringen, ermöglicht, so Schütte, der Sport die „Vergewisserung der eigenen Ethik, und zwar dort, wo keine Regel sie mehr vorgibt.“ (2010, 234) Die „nationale Differenz“ wird hier ausgerechnet im Fußball, einem System, dass normalerweise die Freiheit besitzt, selbige ohne realweltliche Konsequenzen auszuspielen, „zugunsten gelebter Freundschaften unterlaufen“ (Schütte 2012, 281). Indem man sich schließlich, der grauenvollen Geschehnisse zum Trotz, auf eine Fortführung des Spiels einigt, einigt man sich zudem – entgegen der offiziellen Weisung – auf eine Verlängerung der Waffenruhe. Die Grundregel, dass ein Spiel vor dem Abpfiff nicht zu Ende ist, steht über den Kriegsgeschehnissen.

Bemerkenswert an der Igman-Episode ist außerdem die durch den Fußball hervorgerufene Darstellungsintensität. Auf dem improvisierten Fußballfeld entsteht eine eindringliche physische Nähe der Figuren, die die Tragik der Konstellation greifbar werden lässt. So wird etwa dem Serben Mikimaus erst auf dem Fußballfeld bewusst, dass er für den Tod des dort bereits vor dem Beginn

des Spiels liegenden Freundes Cora verantwortlich sein muss, weil er der einzige ist, der in der Nacht geschossen hat. Der Fußball zwingt ihn zu einer Konfrontation mit den Konsequenzen seines Handelns, die beim blinden Abfeuern aus dem Schützengraben ausbleibt. Darüber hinaus wirkt die Leiche auf einem Fußballfeld, welches eigentlich regelgeleitete, gewaltfreie Kompetition und Fairness symbolisieren soll, besonders ‚falsch'. Denn obschon der Sport im Roman hochgehalten wird „for its purity, its superiority to life" (Haines 2010, 155), so wird auch einer gewissen Ambivalenz Rechnung getragen, besteht doch eine „closeness of the sporting encounter to war (the training envolved, the asolute opposition oft he sides, the need for victory) [which] makes it suitable for *representing* war and may rob it of ist innocence." (Haines 155; Herv. i. Orig.)

Stanišićs Beharren auf dem Grundsatz, dass das Wesen des Fußballs friedlich ist, entspricht auch Stimmen der soziologischen Forschung. Diese betont, dass sich fußballerische Gegnerschaft und tatsächliche Gewalt in der Regel – Ausnahmen bestimmen, wie beschrieben, die jugoslawische Geschichte – nicht gegenseitig bedingen oder anfeuern. Im Gegenteil habe das Ausleben von Aggressionen etwa auf den Fan-Tribünen oder beim Kicken unter Freunden häufig eine „prophylactic function of catharsis" (Ĉolović 393). „A football match", so Ĉolović, „is a war, but a ‚ritualized' war, and not only because journalists describe it using military vocabulary, but because the supporters' props, flags, drums and uniforms suggest that it is a kind of symbolic warfare." (393) Tatsächlich erscheinen die beiden Systeme ‚Krieg' und ‚Fußball' trotz ihrer engen Verknüpfung im Roman und den gewaltvollen Verwirrungen im besprochenen Kapitel als grundlegend widersprüchlich.

Auch in *Herkunft* kommt es zu einer Infragestellung des Narrativs vom Fußball als Kriegsbeschleuniger[11]. Der Erzähler-Protagonist Saša berichtet in nüchternem Ton über das Hinspiel im Halbfinale des Europapokals 1991: „In der Halbzeitpause wurde von Unruhen in Slowenien und Kroatien berichtet. Schüsse waren gefallen. Roter Stern schoss zwei Tore [...]." (H, 13) Allein durch das textliche Nebeneinander der Informationen über Kriegsereignisse und Fußballgeschehen und die dadurch wirksam in Szene gesetzte Polysemie von „Schießen", werden Fußball und Krieg erzählerisch verlinkt. Auch beim weiteren Bericht über das Rückspiel, das Saša selbst mit seinem Vater besuchen darf, schalten sich Kriegsereignisse aufzählungsartig dazwischen. „Am 24.4.1991 fuhren Vater und ich zum Rückspiel nach Belgrad [...]" berichtet der Erzähler. Dann schiebt er ein: „Am 27.6.1991 fanden in Slowenien erste Kriegshandlungen

11 So titelt etwa Deutschlandfunk Kultur: „Kriegsspiele auf dem Balkan – Wie der Fußball den Zerfall Jugoslawiens beschleunigte" (Blaschke, 2020).

statt. Die Alpenrepublik erklärte sich für unabhängig von Jugoslawien. Es folgten Scharmützel in Kroatien, Horror in Kroatien, dann die kroatische Unabhängigkeitserklärung" (H, 14), nur um direkt wieder zum Fußball zurückzukommen:

> Am 24.4.1991 hatte der serbische Abwehrspieler, Siniša Mihajlović, Roten Stern mit einem Freistoßtor in Führung gebracht. Vorausgegangen war ein Foul an Dejan Savićević, einem Edeltechniker aus Montenegro. Der Jubel aus achtzigtausend Kehlen war ohrenbetäubend, war unheimlich. Heute könnte ich behaupten, darin hätten sich Wut entladen, unterdrückte Aggressionen, Existenzängste. Das stimmt aber nicht. All das würde sich später aus Waffen entladen. Das hier war nur eines: Jubel über ein wichtiges Tor. (H, 14)

Die durch die reihenartige Erzählung sich andeutende Vernetzung von Fußball und Krieg wird vom Erzähler explizit als eine zufällige bzw. nachträglich konstruierte ausgestellt. Die Zuschreibung, der Jubel der Fans habe eine politische oder gar gewaltvolle Dimension, lehnt er (zu einem gewissen Grad naiv) ab und hält stattdessen an der unschuldigen Erinnerung ungehemmter Freude über ein Tor fest. Während am 13.5.1991 mit einem Spiel von Roter Stern Belgrad dem Narrativ zufolge der Zerfall Jugoslawiens beginnt, speichert Saša das Spiel vom 24.4.1991, das weniger symbolische Last trägt, als Angelpunkt seiner persönlichen Geschichte ab. Was sich dadurch andeutet, ist folgendes: Stanišić, „uses football [...] to trace the changing identity of his protagonist as he migrates West" (Haines 2010, 161), eine Bemerkung die, wie im Folgenden zu zeigen sein wird, gleichermaßen für Aleksandar in *Wie der Soldat das Grammophon repariert* und für Saša in *Herkunft* gelten kann.

2.2 Fußball und jugendliche Identität

Anhand der Fußballbegeisterung der Protagonisten der zwei Romane wird deren persönliches Erleben der mit Krieg und Migration einhergehenden Herausforderung für das eigene Identitätsempfinden entfaltet. Beide, Aleksandar und Saša, sind halb Serbe und halb Bosniake und wachsen in der bosnischen Stadt Višegrad auf. „Das Land in dem ich geboren wurde, gibt es heute nicht mehr", erklärt Saša, „[s]olange es das Land noch gab, begriff ich mich als Jugoslawe." (H, 13) Roter Stern Belgrad ist zwar genau genommen ein serbischer, für den Jungen aber vor allem ein jugoslawischer Verein, dessen Kader sich, wie oben beschrieben, aus Spielern aller Landesteile zusammensetzt und mit dem er sich bestens identifizieren kann. So schwärmt er: „Im Mittelfeld wirbelte Prosinečki die Bayern immer wieder durcheinander [...][.] Ein Jugoslawe wie ich: Mutter Serbin, Vater Kroate." (H, 15) Die gemischte ethnische Herkunft ist für Saša

demnach das, was einen typischen Jugoslawen ausmacht, ob bosnisch oder kroatisch, der Fußballer ist „Jugoslawe“ wie er. Ähnlich geht es auch Aleksandar, für den keinerlei Konfliktpotenzial besteht, wenn er in einer Moschee betet: „Mach sehr geehrte Moschee, mach, dass Roter Stern Meister wird.“ (G, 166) Ausgerechnet im Gotteshaus seiner muslimischen Mutter, die später wegen ihrer Religion von den Serben verfolgt wird, betet er für den serbischen Verein.[12] Die sich anbahnende Spaltung zwischen den jugoslawischen Völkern scheint sich ihm zu diesem Zeitpunkt nicht vollständig zu erschließen. Seine Identität als Roter Stern-Fan und seine familiäre Verbundenheit mit dem Islam respektive die verschiedenen ethnischen Anteile befinden sich in Aleksandar in Einklang, während außerhalb seiner selbst bereits zwischen den beiden Polen Krieg herrscht. Die Diskrepanz zwischen Innen und Außen wird abermals deutlich, wenn Aleksandar eines Abends von seiner Mutter nach seinen Zukunftswünschen gefragt wird: Er wünscht sich, „dass alles für immer gut bleibt“ und erläutert dann, was „alles gut“ für ihn bedeutet: „Wenn du mir heute Abend Brote für morgen machst, [...] und Opa ewig lebt und Osijek aufhört zu brennen und Roter Stern auch nächstes Jahr den Europapokal holt.“ (G, 204) Der Wunsch nach der Befreiung der kroatischen Stadt Osijek, die in den ersten Kriegsjahren von der Jugoslawischen Volksarmee unter serbischer Kontrolle eingenommen wurde, steht dem Wunsch nach dem Sieg der serbischen Fußballmannschaft unstimmig gegenüber, hatten sich doch ausgerechnet Roter Stern-Fans als Freischärler an Angriffen auf kroatische Städte beteiligt. Doch Aleksandear nennt beides im selben Atemzug. Fußball steht für ihn außerhalb des politischen Kontexts, sein Fantum ist ein anderes als das der Hooligans. Auch scheint er die Bedeutung des brennenden Osijeks für den Zustand des jugoslawischen Staates nicht vollständig zu begreifen, stattdessen empfindet er ein kontextunabhängiges Mitgefühl mit den Leidtragenden. Die davon unbeeindruckte Loyalität gegenüber seinem Verein lässt erahnen, wie groß das kindlich-jugendliche Unverständnis bezüglich der Geschehnisse ist und wie lange es dauert, bis sich auch ihm offenbart, was der Zerfall des Landes für seine eigene Identität bedeutet. Lena Wetenkamp betont die Besonderheit einer solchen Kinderperspektive, die „ein Denken im Modus der Unentscheidbarkeit“ ermögliche, womit „absolute Kategorien, wie sie für Ethnien oder Religion gelten, infrage gestellt“ werden (2018, 259). Erst im Laufe der Erzählung, mit räumlichen Abstand und zunehmender Reife, setzt ein Reflexionsprozess ein, beginnend mit der Abreise der Familie aus Višegrad, mit der Aleksandar zum Migranten wird:

12 Vgl. hierzu auch Haines 2010, 162.

> Ich will den Fußball mitnehmen, Mutter schüttelt den Kopf, und ich passe ihn Edin zu. [...] Edin hat den Ball mit der Sohle gestoppt. [...] Irgendwie, sagt er, ist die ganze Stadt zersplittert. Haust du jetzt auch ab? [...] [I]ch höre ihn nicht mehr, sehe im Rückspiegel, wie er mit der Kreide die Pfosten aufmalt, den Ball volley nimmt, oben links, den Ball aus der Drehung nimmt, Aufsetzer, halbhoch rechts – jeder Schuss ein Treffer [...]. (G, 128)

Symbolisiert durch den Fußball, der für einen Zustand steht, in dem „alles gut" ist, werden der beste Freund, seine Kindheit und die nationale Verwurzelung zurückgelassen. Der allerletzte Blick fällt auf die Ballkunststücke des kickenden Kindheitsfreundes, der, so scheint es, dem Abschiedsschmerz ausweicht, indem er sich dem Ball zuwendet, anstatt dem Auto hinterherzusehen. Indem nun eine räumliche Distanz zwischen Aleksandar und seinen Fußball gebracht wird, kündigt sich eine erstmalige Infragestellung des eigenen kindlichen Selbstverständnisses an. Als Aleksandar kurze Zeit später von Deutschland aus seine Oma anruft, fragt er: „Wird die Turnhalle noch benutzt, was wird gespielt, welche Liga sind wir?" (G, 216) und meint mit „wir" natürlich Roter Stern, identifiziert sich also noch mit seiner alten Anhängerschaft. Doch vergehen nur wenige Monate, bis er in einem Brief in die Heimat meldet: „Schalke 04 ist meine Lieblingsmannschaft, ich habe einen Angelschein und mein bester Freund hier, Philipp, hat mir ‚Sensible Soccer' [ein Computerspiel; Anm. A. M.] ausgeliehen, ich höre Nirvana und träume auf Deutsch." (G, 143) Verschiedene identitätsprägende Elemente, prominent darunter der Fußball, werden entsprechend der neuen deutschen Umgebung modifiziert. Ein deutscher Verein wird kurzerhand zum neuen Liebling erklärt, ein neuer digitaler Zugang zum Lieblingssport ergänzt die alte Leidenschaft, ein neuer bester Freund ist gefunden und die deutsche Sprache ist bereits zur Alltagsrealität geworden. Offenbar problemlos vollzieht sich die Integration, wobei insbesondere der Wechsel zum neuen Lieblingsverein angesichts des hohen erzählerischen Aufwands, der „Roter Stern Belgrad" zuvor zuteil wird, beinahe radikal anmutet. Die Fußballleidenschaft selbst, offenbar konstanter Kern der Identität, bleibt auch in der neuen Umgebung bestehen und die Fanidentität findet problemlos mit Schalke 04 bzw. im Fall von *Herkunft* mit dem HSV eine neue Heimat.

Auch in *Herkunft* bestimmt ein fußballbezogener Gegenstand den Aufbruch zur Flucht. Sašas Vater fragt explizit, „welche Gegenstände [ihm] so wichtig sind, dass [er] ohne sie nicht sein kann auf einer womöglich langen Reise" (H, 15–16). Darauf fällt dem Jungen als allererstes sein rot-weißer Fan-Schal ein, den er regelmäßig, Winter wie Sommer, zur Schule getragen (vgl. H, 12) und auf dem Hinweg zum gemeinsamen Stadionbesuch mit seinem Vater stolz aus dem Autofenster hatte wehen lassen (vgl. 14). Er ist über die Jahre massiv aufgeladen worden, nicht nur mit – wohl durchaus symbolisch zu lesendem –

Schmutz (H, 14) sondern auch mit Erinnerungen und begleitet Saša mit nach Deutschland, wo dieser allerdings bald Abstand nimmt zu dem Gegenstand und Jahre später resümiert: „Roter Stern Belgrad ist heute eine Mannschaft mit zahlreichen rechtsradikalen, aggressiven Fans. Den Schal habe ich damals mitgenommen, ich weiß nicht, wo er heute ist." (H, 17) Dass der Verein nicht erst „heute" rechtsradikale, aggressive Fans hat, bleibt unerwähnt, doch es kommt zu einer kritisch-distanzierten Betrachtung, die den Perspektivwechsel im Erwachsenenalter illustriert. Mit der Bemerkung „ich weiß nicht, wo er heute ist" klingt an, dass der emotionale Zugriff auf die einstige kindliche Fan-Identität nicht mehr unmittelbar möglich ist. Innerhalb der autofiktionalen Erzählung gelingt es jedoch, sie als plastische Erinnerungen wieder zum Erscheinen zu bringen.

In der Erzählung über die Entwicklung Sašas dienen neben Fußball-Accessoires auch bestimmte Fußballereignisse als Bedeutungsträger. Das Pokalspiel von Roter Stern, das er in Belgrad besucht, ist zwar explizit *nicht* dasjenige, das als vermeintlicher Katalysator in die jugoslawische Zerfallsgeschichte eingeht, doch geht es seiner persönlichen Flucht unmittelbar voraus und scheint den Aufbruch zu markieren. Der Erzähler schreibt sich eine eigene, vom Krieg zwar beeinflusste, aber damit nicht verschmolzene Geschichte: Die Erschütterung seiner Identität wird über den Zerfall der jugoslawischen Mannschaften beschreibbar, doch ist es auch der Fußball, der diesem Zerfall eine Art Wiederaufbau entgegenzusetzen scheint. Wie der Aufbruch aus Višegrad ist auch das Ankommen in Deutschland durch ein bedeutungstragendes Fußballereignis markiert. Das in der Lebenserzählung des Autors so zentrale HSV-Spiel (wie oben beschrieben), findet sich in *Herkunft* wieder und fungiert auch dort als eine Art Urszene für die Entstehung einer neuen deutschen Identität. Durch die Wiederkehr in ein Stadion unter einem besseren Stern, scheint eine Versöhnung stattzufinden (H, 134). Der Fußball – im Krieg seiner Unschuld beraubt – erhält im Verlauf seine alte Bedeutung als Stifter von Zusammenhalt, Zugehörigkeitsgefühl und ungetrübter Begeisterung wieder.

2.3 Fußball und Vater-Sohn-Beziehungen

Die stark semantisierten Sportereignisse sind zusätzlich auffallend häufig Rahmungen für Kontaktmomente zwischen Vater und Sohn; über den Fußball wird also diese spezielle innerfamiliäre Beziehungskonstellation ausgeleuchtet. In beiden Romanen finden sich etwa Szenen, in denen Väter und Söhne gemeinsam mit leidenschaftlicher Aufmerksamkeit Fußballspiele im Fernsehen verfolgen. In *Herkunft* heißt es:

> Am 6. März fegte Roter Stern im Hinspiel Dynamo Dresden mit 3:0 weg. Vater und ich sahen die Übertragung, unserer Stimmen waren schon nach dem ersten Treffer heiser. Nach dem Abpfiff nahm er mich zur Seite und sagte, er werde versuchen, uns Tickets für das Halbfinale zu besorgen, falls sich die Mannschaft qualifizieren sollte. Mit *uns* meinte er auch Mutter, die tippte sich aber bloß mit dem Zeigefinger an die Schläfe. (H, 13)[13]

Beim gemeinsamen Anbrüllen des Fernsehers synchronisieren sich die beiden und der erfreuliche Ausgang des Spiels bewegt den Vater dazu, seinen Sohn „zur Seite" zu nehmen, also in einem intimeren Rahmen mit ihm Zwiesprache zu halten. Die Mutter klinkt sich freiwillig aus dem artikulierten Vorhaben aus und die one-on-one Konstellation, das Moment der ‚Quality Time' wird zusätzlich betont. Der serbische Teil der gemischten Nationalität des Kindes findet im Zelebrieren des serbischen Vereins mit dem serbischen Vater seinen Ausdruck. Zum Rückspiel des Halbfinales fahren Vater und Sohn tatsächlich ins Stadion nach Belgrad. Ausführlich beschreibt Stanišić als homodiegetischer Erzähler Details des Spielverlaufs und auch die sich im Stadion ballende stereotyp maskuline und gewaltvolle Atmosphäre: „Fackeln wurden angezündet, roter Rauch stieg über den Rängen auf, ich zog meinen Schal höher ins Gesicht. Um uns jubelten Menschen, fast ausschließlich Männer, junge Kerle, Vokuhilas, Kippen, Fäuste." (H, 15) Explizit wird Sašas Vater als ‚Mann' fokussiert und in einer ungewohnt aggressiven Haltung wahrgenommen, welche dessen sonstigem Auftreten als bedacht, sanftmütig und kontrolliert entgegenzustehen scheint.

> Vater, dieser selten laute Mann, brüllte, beschwerte sich, fluchte, und ich imitierte das, ich imitierte Vaters Wut, ich weiß gar nicht, was mit meiner eigenen Wut los war, vielleicht fehlte sie, weil alle um mich herum so viel davon hatten, vielleicht, weil ich wusste, es würde alles gutgehen. Und gerade, als ich das Vater mitteilen wollte – es wird alles gut –, gingen die Bayern in Führung. (H, 15)

Der Erzähler nimmt die brodelnde Stimmung wahr, welche auf die aufkommenden aggressiven Stimmungen innerhalb der Gesellschaft hinzuweisen scheint und bemerkt, dass sein Vater, den er sonst nicht als aufgewühlt kennt, offenbar Gefühle in sich trägt, die er normalerweise verbirgt, denen er nun in der stadionspezifischen Umgebung freien Lauf lässt.

Michael Prosser attestiert Fußballveranstaltungen eine genuine „affektive Wucht" und beschreibt sie als „Gelegenheit zur [...] Verausgabung von Affekten überhaupt, befreit von der Zumutung gesellschaftlicher Höflichkeitszwänge und Rücksichtnahmen." (2002, 269) Tatsächlich entsteht auch hier der Eindruck, dass es die Umgebung des Stadionblocks ist, die den Vater ‚erlaubter-

13 Vgl. die Parallelstelle G, 249.

weise‘ die Contenance verlieren lässt, die er voller Sorgen und Existenzängste angesichts der Realität des sich anbahnenden Krieges im Alltag stets bewahrt. Zwischen Faszination und Irritation imitiert Saša den Vater und die anderen brüllenden Fans, kann sich jedoch mit der wütenden Masse nicht wirklich identifizieren. Das sich im Stadion präsentierende aggressive Männlichkeitsbild scheint in ihm bei aller Begeisterung für das Spiel Unbehagen auszulösen, womit der Erzähler sich von einem potenziell negativem Aspekt des Fantums distanziert. Saša empfindet stattdessen den Drang, seinen Vater mit einem „es wird alles gut“ zu beschwichtigen, doch kommt es im selben Moment zum ernüchternden Gegentor. Das „Zusammensacken“ des Vaters markiert das Ende der Episode. Der sich anschließende Satz lautet: „Ziemlich genau ein Jahr später fragte er mich *besonnen,* welche Gegenstände mir so wichtig sind, dass ich ohne sie nicht sein kann auf einer womöglich langen Reise.“ (H, 15–16; Herv. A. M.) Der impulsive Mann im Stadion wird unmittelbar wieder abgelöst vom „besonnenen“, rationalen Vater, der seinem Kind zudem versichert: „Mach dir keine Sorgen, es wird alles gut“. Es ist derselbe Satz, den umgekehrt eigentlich Saša seinem Vater im Stadion hatte mitteilen wollen, nur dass etwas anderes damit gemeint gewesen wäre. Für das Kind hätte „alles gut“ (wie auch im Gespräch mit seiner Mutter, s. o.) bedeutet, dass der Lieblingsverein siegt, für den Vater bedeutet es nun das Überleben seiner Familie.

Parallel zu lesen ist die eben besprochene Szene mit Sašas erstem Bundesliga-Erlebnis in Deutschland, deren Beschreibung sich mit der bereits erwähnten Anekdote aus der Integrationsgeschichte des Autors nahezu deckt.

> Die Wochentage und die Monate hast du längst gepackt, es vergehen allerdings einige, bis du Freunde hast. [...] Du verstehst, welche Fußballmannschaft sie mögen. Olli aus Eppelheim mag eine Mannschaft aus Hamburg. Sein Vater nimmt euch mit zu einem Spiel nach Karlsruhe. Zum ersten Mal lädt dich in Deutschland jemand zu etwas ein. Ollis Vater schreit den Schiri an. Du lernst die Vokabel „Duwichserdu“. Er kauft euch in der Halbzeit Bratwürste. Du singst mit: „Hamburger Jungs, Hamburger Jungs, wir sind alle Hamburger Jungs.“ Für neunzig Minuten bist du ein Hamburger Junge. Deine Mannschaft heißt HSV. HSV verliert. Daran wirst du dich gewöhnen. (H, 134)

Die deutsche Vaterfigur fällt, ähnlich wie der jugoslawische Vater zuvor, durch rüpelhaftes Verhalten im Stadion auf, gleichzeitig ist die Erzählung ‚harmloser‘ geframet. Das Fluchen des Vaters entspringt dem Moment und keiner allgegenwärtigen Anspannung, in der Halbzeit gibt es Bratwürste anstelle von Bengalischem Feuer und Saša fühlt sich den anderen Fans verbundener als noch im Belgrader Stadion. Für neunzig Minuten testet Saša die Identität eines „Hamburger Jungen“ und obwohl er verliert, freundet er sich mit dem HSV als Ersatz für seinen ehemaligen Lieblingsverein an. Das Fußballspiel stellt sich als Initia-

tionsereignis, als Einführung in die deutsche Gesellschaft dar, im Beisein einer kurzzeitigen väterlichen Leitfigur. Der Szene geht bezeichnenderweise eine Passage voraus, in der eine Entfremdung des Jungens von seinem eigenen Vater zum Ausdruck kommt. Jener folgt seiner Familie mit einem halbem Jahr Verspätung, in dem selten telefoniert und nie eine Angabe zum voraussichtlichen Zeitpunkt des Wiedersehens gemacht wird, nach Deutschland nach. Als es endlich zur Familienvereinigung kommt, begrüßt der Sohn den Vater lapidar mit „Wie geht's?" (H, 133). Zwar umarmen sich beide, doch bleibt die Wiedervereinigung unterkühlt, denn der Vater „schweigt" zu allem, was in der Zwischenzeit geschehen ist. Vor diesem Hintergrund erscheint die Position ‚Vater' im Familiengefüge des Protagonisten als problematisch besetzt beziehungsweise zeitweise unausgefüllt und der Vater seines Freundes füllt zumindest kurzfristig die Leerstelle aus, die in der Konstellation ‚Stadionbesuch' in Deutschland sichtbar wird.

Auch Aleksandar in *Wie der Soldat das Grammofon repariert* sucht die Nähe männlicher Vater- und Vorbildfiguren neben dem eigenen Vater, von denen einige mit dem Fußball in Verbindung stehen. So etwa der Italiener Francesco, der für eine kurze Zeit im Dorf des Protagonisten lebt. Das Kennenlernen beschreibt der Junge folgendermaßen:

> Eines Abends stellte ich mich an den Zaun und starrte Francescos Rücken so eindringlich an, dass mein Blick an seiner Wirbelsäule hoch in seinen Kopf kletterte und Francesco sich umsehen musste. Ich verstand ihn nicht, er verstand mich nicht. Ich zeigte auf den Ball, dann auf ihn, und sagte: Dino Zoff. [...] So wurden Francesco und ich Freunde. (G, 188–189)

Eine gemeinsame Sprache haben die beiden zunächst nicht, die erste Kontaktaufnahme erfolgt durch den Blick auf den durch Klimmzüge gestärkten Rücken des Italieners und ist in dieser Hinsicht sinnlich codiert. Die einzige verbale Äußerung bei dieser Begegnung besteht in der Nennung eines erfolgreichen italienischen Fußballspielers. Diese reicht aus, um eine Beziehung zu etablieren, die über weite Strecken problemlos nonverbal funktioniert. Zwar lernt Francesco im Laufe der Zeit ein wenig Serbisch und Aleksandar ein wenig Italienisch, doch bleibt eine Emphase des Physischen die Grundlage der Freundschaft. Francesco spielt regelmäßig Fußball mit Aleksandar und der Junge entwickelt eine tiefe Zuneigung zu seinem ungleich älteren Freund. Bald versucht er gar, sich Elemente einer italienischen Identität anzueignen, um seinem Nachbarn so ähnlicher zu werden: „Ich schmierte mir Nivea ins Haar, damit es in die gleiche ölige Ordnung kam wie bei Francesco und lernte die Namen der

italienischen Nationalspieler auswendig. Immer noch hielt er alle meine Elfmeter.“ (G, 191)

Die Verbindung mit seinem väterlichen Freund versucht Aleksandar über den Fußball zu vertiefen und zwar in Form von Gesten und Handlungen: Er will nicht nur aussehen wie Francesco, sondern auch dessen italienische Fußballerfahrung nachvollziehen. Der Gegensatz zu Aleksandars Beziehung mit dem ‚richtigen‘ Vater, mit dem Aleksandar ausschließlich über Sport *spricht*, wird anhand der Sprachbarriere deutlich, die der Italiener und der Junge mühelos ohne Worte überwinden. Auch das zitronige Parfum, das Aleksandar von dem Italiener neben einem „azzuri trikot“ und Boccia-Kugeln zum Abschied geschenkt bekommt (vgl. G, 196), betont die sinnliche Beziehungsqualität. Dass Francesco homosexuell ist, stört Aleksandar nicht. Viel eher scheint er sich zu diesem Mann, in dem sich Fußball und eine vermeintlich feminin codierte, ‚weiche‘ Seite verbinden, besonders hingezogen zu fühlen. Es wird ein alternatives idealisiertes, körperbetontes und einfühlsames, vom eigenen Vater nicht erreichtes Vater- und Männlichkeitsideal gezeichnet.[14]

Den Aspekt der körperlich ausgedrückten Zuneigung zwischen Vater und Sohn berührt auch eine Szene im zweiten Teil von *Wie der Soldat das Grammofon repariert*. Kiko, der etwas ältere Schulkamerad Aleksandars tritt im ersten Teil des Romans in einer Art Beschützerrolle auf, als er Aleksandar vor einem Mobbing-Angriff bewahrt. Zudem ist auch er – vergleichbar mit Francesco – fußballerisches Vorbild für Aleksandar, der Kiko für dessen legendäres Kopfballtalent bewundert und dafür, dass er später Profifußballer wird. Im zweiten Teil des Romans treffen beide im Wohnzimmer Kikos erneut aufeinander. Der eine hat in der Zwischenzeit im Krieg gekämpft, der andere ist nach Deutschland ausgewandert. Kiko hat inzwischen einen Sohn und wird als ausnehmend zärtlicher Vater gezeigt. Er hält sein Kind auf dem Schoß, küsst ihn, nennt ihn „Mein Milan“ (G, 257). In dem Fotoalbum, das er Aleksandar zeigt, sind einige Bilder durcheinandergeraten: Babyfotos von Milan finden sich in nächster Nähe zu Fotos aus der Kriegszeit, auf denen u. a. ein zerschlissener Fußball zu sehen ist. Kikos betont positiv dargestellte, körperlich ausgedrückte Vaterschaft und seine Fußballer-Identität liegen in den Fotografien direkt übereinander (vgl. G, 257). Wie auch an diesem letzten Beispiel gezeigt, werden also durch die Berücksichtigung des Fußballs die Vater-Sohn Konstellationen in *Herkunft* wie auch in *Wie der Soldat das Grammofon repariert* beschreibbar: Verbundenheit

14 Ein Vater- und Männlichkeitsideal, dem sich womöglich auch der Autor selbst verpflichtet fühlt, zeigt er sich doch regelmäßig öffentlich, z. B. auf Instagram, in seiner Rolle als hingebungsvoller Vater.

und Zuneigung, aber auch Unzulänglichkeiten und Entfremdungen zeigen sich im Fußball, der sich in dieser Hinsicht als wirksames narratives Darstellungstool erweist.

Um zu einem Fazit zu kommen: Aus erzähltechnischer Perspektive nimmt der Fußball in *Wie der Soldat das Grammofon repariert* und *Herkunft* verschiedene Rollen ein. Besonders augenfällig ist dabei seine Funktion als Metapher für einen idealisierten gesellschaftlichen Zustand der Einheit, womit die Texte das medial stark verbreitete Narrativ vom Fußball als Ursprung von Auseinandersetzungen in Jugoslawien in Frage stellen. Anhand des Fußballs – erst in Jugoslawien und dann in Deutschland – werden außerdem Stationen in der jeweiligen individuellen Lebens- und Migrationsgeschichte der jugendlichen Protagonisten beschrieben. Die biografischen Herausforderungen bedingen zwangsläufig auch deren Identitätsbildung im Verlauf des Erwachsenwerdens. In dieser Hinsicht existenzielle Fragen, etwa der nationalen Zugehörigkeit und familiären Bindung, werden anhand des Fußballs ausgestaltet.

3 Schlussbemerkungen

Einmal darauf gestoßen, begegnet der Fußball den Leser:innen in Saša Stanišićs Werk wie auch in der Inszenierung seiner Autorschaft allenthalben, entsprechend scheint es doch dringend notwendig, dem Phänomen analytisch Rechnung zu tragen: Innerliterarisch erweist der Fußball sich insofern als maßgebliche Komponente, als dass anhand des Fußballs unterschiedlichste Konstellationen, wie etwa der Zustand des kurz vor dem Zerfall stehenden Jugoslawiens, die für beide Plots bedeutsame Migrationserfahrung bzw. die damit zusammenhängenden Identitätsentwicklungen der jugendlichen Protagonisten sowie bestimmte Figurenbeziehungen beschrieben werden. Der Fußball kann mithin als zentrales Bild gelten, das als zusammenhangstiftendes Motiv wie auch als Metapher immer wieder herangezogen wird. Neben den biografischen Eckdaten (Herkunft, Zeitpunkt der Flucht zu Beginn der Pubertät etc.) stellt der Fußball überdies eine weitere Parallele zwischen dem Autor und seinen Figuren dar und wird so zum Authentizitätsmarker.

Die Dominanz des Fußballs in Stanišićs beiden autofiktionalen Texten erscheint als konsequente Ergänzung seiner schriftstellerischen Selbstdarstellung, die gleichermaßen vom Fußball durchzogen ist. Er ist Anlass für öffentliche Auftritte teilweise weit abseits des literarischen Kosmos und vermag so den Wirkungsbereich des Autors auszuweiten. Indem er aber auch in literarischen Kontexten immer wieder entweder in Form von Randbemerkungen oder auch

von Anekdoten aus dem persönlichen Leben zum Tragen kommt, scheint er durch seine Anknüpfbarkeit bei einem breiten Publikum Sympathie zu erzeugen und den Autor als bodenständig und nahbar zu präsentieren. Zugleich erhält die Lebensgeschichte des Autors ein einprägsames Motiv, das Autorpersona und Literatur überspannt und damit den Status eines Markenzeichens erhält. Gepaart mit dem konsequent öffentlich getragenen, gutbürgerlich und buchgelehrt anmutenden Pullunder (nicht etwa einer Trainingsjacke!), verleiht der Fußball so dem Autor einen hohen Wiedererkennungswert. Verortet zwischen Schreibakademie und Stadion, zwischen hoher Literatur und Fan-Gesang besetzt Stanišić damit eine distinguierte Position im literarischen Feld.

4 Literatur

4.1 Primärtexte

o. V.: „Buchpreisträger Saša Stanišić: ‚Hatte beinahe Tränen in den Augen'". *Deutsches Fussballmuseum*. 04.12.2019. https://www.fussballmuseum.de/aktuelles/bekannte-besucher/detail/buchpreistraeger-sasa-stanisic-zu-gast-hatte-beinahe-traenen-in-den-augen (12.02.2023).

o. V.: „Saša Stanišić". *Deutsche Akademie für Fussball-Kultur*. https://www.fussball-kultur.org/adresse/address/Saša-Stanišić (04.01.2023).

Stanišić, Saša: „Mandarinen für Romeo". *Hamburger SV. Fußballfibel.* Hg. Lars Eddelbüttel und Paula Scholz. Berlin: Culturcon medien, 2022. 49–51.

Stanišić, Saša: „Drauuuf. Star-Autor schreibt seinen ersten HSV-Bericht". *Hamburger Abendblatt* (23.11.2020a).
https://www.abendblatt.de/sport/fussball/hsv/article230973972/HSV-Bochum-1-3-Spielbericht-Sasa-Stanisic-Hamburger-Abendblatt-Bestseller-Autor-Buchpreis.html (04.01.2023).

Stanišić, Saša: „Was mir an Daniel Thioune imponiert". *HSV. Wir müssen reden. Podcast des Hamburger Abendblatts.* (23.11.2020b).
https://www.youtube.com/watch?v=hVd66onc2NU&t=244s (27.11. 2022).

Stanišić, Saša: *Herkunft*. München: Luchterhand, 2019.

Stanišić, Saša: *Wie der Soldat das Grammofon repariert*. München: btb, 2008 [2006].

4.2 Forschungsliteratur

Alemann, Heine von: „Spiel und soziale Kontrolle". *Soziologie in weltbürgerlicher Absicht: Festschrift für René König zum 75. Geburtstag*. Hg. Alemann von Heine und Hans Peter Thurn. Opladen: Westdeutscher Verlag, 1981. 285–306.

Blaschke, Ronny: „Wie der Fußball den Zerfall Jugoslawiens beschleunigte“. *Deutschlandfunk Kultur*. 10.05.2020. https://www.deutschlandfunkkultur.de/kriegsspiele-auf-dem-balkan-wie-der-fussball-den-zerfall-100.html. (22.11.2022).

Ĉolović, Ivan: „Football Hooligans and War“. *The Road to War in Serbia. Trauma and Catharsis*. Hg. Nebojša Popov und Drinka Gojković. Budapest und New York: CEU Press, 2000. 373–395.

Gebauer, Gunter: „Nationale Repräsentation durch Fußball“. *Querpässe. Beiträge zur Literatur-, Kultur- und Mediengeschichte des Fußballs*. Hg. Ralf Adelmann, Rolf Parr und Thomas Schwarz. Heidelberg: Syncron, 2003. 13–26.

Haines, Brigid: „Sport, Identity and War in Saša Stanišić’s *Wie der Soldat das Grammofon repariert*“. *Aesthetics and Politics in Modern German Culture. Festschrift in Honour of Rhys W. Williams*. Hg. Brigid Haines, Stephen Parker und Colin Riordan. Oxford u. a.: Lang, 2010. 153–164.

Kirschnek, Jens und Fabian Jonas: „Die letzte Mannschaft Jugoslawiens: Aus der Traum vom gemeinsamen Titel.“ *Tagesspiegel Online* (21.06.2021), https://www.tagesspiegel.de/sport/aus-der-traum-vom-gemeinsamen-titel-7977493.html (10.10. 2022).

Mills, Richard: *The Politics of Football in Yugoslavia. Sport, Nationalism and the State*. London und New York: Bloomsbury Publishing Plc., 2020.

Osim, Ivica, Klaus Federmair und Kerstin Kellermann: „Normalerweise kämpfen Kulturen nicht“. *DER STANDARD* (19.12.2003). https://www.derstandard.at/story/1517823/normalerweise-kaempfen-kulturen-nicht (27.11.2022).

o. V.: „Über einhundert Verletzte und ein beträchtlicher Sachschaden nach blutiger Schlacht im Zagreber Dinamo-Stadion“. *Nürnberger Nachrichten* (15.05.1990). https://www.wiso-net.de/document/NN22a4b5bc09adbaee233e59a3524a4dc3el28cf82 (04.01.2023).

Porombka, Wiebke: „Das Fest geht los“. *ZEIT ONLINE* (13.03.2014) https://www.zeit.de/kultur/literatur/2014-03/Saša-Stanišić-portraet-leipziger-buchmesse?utm_referrer=https%3A%2F%2Fwww.google.com%2F (16.11.2022).

Prosser, Michael: „‚Fußballverzückung‘ beim Stadionbesuch. Zum rituell-festiven Charakter von Fußballveranstaltungen in Deutschland.“ *Fußball als Kulturphänomen. Kunst – Kult – Kommerz*. Hg. Markwart Herzog und Ulrich von Berg. Stuttgart: Kohlhammer, 2002. 269–292.

Schütte, Andrea: „Ballistik. Grenzverhältnisse in Saša Stanišićs *Wie der Soldat das Grammofon repariert*“. *Grenzen im Raum – Grenzen in der Literatur*. Hg. Eva Geulen und Stephan Kraft. Sonderband der *Zeitschrift für deutsche Philologie* 129 (2010): 221–235.

Schütte, Andrea: „Krieg und Slapstick: Kontrolle und Kontrollverlust in der literarischen Darstellung des Bosnienkrieges“. *Repräsentationen des Krieges. Emotionalisierungsstrategien in der Literatur und den audiovisuellen Medien vom 18. bis zum 21. Jahrhundert*. Hg. Jan Süselbeck, Klaus Theweleit und Mikkel Bruun Zangenberg. Göttingen: Wallstein, 2012. 275–293.

Wetenkamp, Lena: „Kinder als Kriegsberichterstatter. Kriegserleben bei Saša Stanišić“. *Literarisierungen von Gewalt. Beiträge zur deutschsprachigen Literatur*. Hg. Dagmar von Hoff, Brigitte Jirku und dies. Berlin: Peter Lang, 2018. 249–266.

Wiemann, Uwe: „Deutsch für Ballkünstler“. *Fußball als Kulturphänomen. Kunst – Kult – Kommerz*. Hg. Markwart Herzog und Ulrich von Berg. Stuttgart: Kohlhammer, 2002. 139–153.

Zwicker, Stefan: „Fußball in der deutschsprachigen und in der tschechischen Gesellschaft, Literatur und Publizistik: Ansätze zu einer vergleichenden Studie“. *Brücken: Germanistisches Jahrbuch Tschechien-Slowakei* 8 (2000): 247–284.

Katja Holweck

Zur literarischen Topografie Heidelbergs in Saša Stanišićs *Herkunft*

Um die deutsche Staatsbürgerschaft zu erhalten, wird Saša Stanišić 2008 aufgetragen, einen handgeschriebenen Lebenslauf einzureichen – eine unbequeme Schreibaufgabe, die er auf den ersten Seiten seines autofiktionalen Texts *Herkunft*[1] schildert. Angelegt wird eine Übersicht mit den Daten seines Lebens, jedoch haben die zusammengetragenen Stichpunkte für den Verfasser nur wenig mit dem eigenen Leben zu tun. „Ich wusste, die Angaben waren korrekt, konnte sie aber unmöglich stehen lassen. Ich vertraute so einem Leben nicht" (H, 7), konstatiert der mit dem Autor gleichnamige Ich-Erzähler und Protagonist und versucht es in der Folge auf ein Neues. Die erfolgreiche Bewältigung der Schreibaufgabe erweist sich als existentiell, kann doch nur sie ihm den weiteren Aufenthalt in Deutschland und eine Fortführung der begonnenen literarischen Tätigkeit ermöglichen. Bleiben fordert somit: schreiben.

Die Fragen danach, wer man ist und woher man kommt, welche Stationen, Begegnungen und Erlebnisse den Lebensweg bestimmen und wie man davon erzählen bzw. schreiben kann, die sich zu Beginn mit dem zu verfassenden Lebenslauf stellen, ziehen sich durch den Text in seiner Gesamtheit. In Anbetracht der schwindenden Erinnerung seiner an Demenz erkrankten Großmutter begibt sich der Erzähler auf die Spuren seiner Familiengeschichte und zu den bisherigen Stationen des eigenen Lebenswegs. Er konstatiert rückblickend:

> Orte waren nicht überfrachtet von Zugehörigkeitsgefühlen. […] Dann las ich aber auf dem Friedhof von Oskoruša meinen Nachnamen auf jedem zweiten Grabstein. Und habe mir aus dem, was mit Herkunft zu tun hatte, aus meiner unbekannten Verwandtschaft und meinen bekannten Orten, gleich mal mehr gemacht. Aus dem, was vergangen war in dem vermeintlich vertrauten Višegrad, und auch aus dem, was ich durch das anfänglich fremde Heidelberg gewonnen hatte. […] Ich begann mich mit meiner Herkunft zu beschäftigen, gab es aber lange nicht zu. (H, 63)

Eine Antwort auf die Frage nach Herkunft und Zugehörigkeit kann letztendlich nicht abschließend sein, dennoch – oder vielmehr gerade deswegen – wird sie

1 Im Folgenden im Fließtext mit der Sigle „H" und Seitenzahl zitiert.

Open Access. © 2023 bei den Autorinnen und Autoren, publiziert von De Gruyter. Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.
https://doi.org/10.1515/9783110787436-009

zum Movens des Erzählens.[2] In der Folge lässt sich der Sachverhalt, dass der Erzähler immer wieder aufs Neue anfangen und nach Enden suchen will, im Anschluss an Maha El Hissy „nicht als Ergebnis eines ungelenken Haderns oder Ringens mit dem Schreiben“ begreifen. Vielmehr erweist sich dies „als poetologisches Programm“, ja als Voraussetzung, um von „multiple[n] Heimaten und Herkünften zu erzählen.“ (El Hissy 2020, 143–144)[3] In den Fokus rückt bei der Frage nach Herkunft immer wieder die mit ihr verbundene Kontingenz. All den individuellen biografischen Zufällen nachspürend, führt der Roman seine Leser:innen von Višegrad nach Hamburg über Heidelberg und Oskoruša und berichtet von vier Generationen einer Familie. Vorgelegt wird ein „Selbstporträt mit Ahnen“ (H, Klappentext), das dezidiert keine lineare Biografie präsentiert, sondern eine Vita, die durch Brüche geprägt ist und durch die sich der Zufall leitmotivisch zieht – gerade mit Blick darauf, wohin es den Protagonisten im Lauf seines Lebens verschlägt: „Jedes Zuhause ist ein zufälliges: Dort wirst du geboren, hierhin vertrieben, da drüben vermachst du deine Niere der Wissenschaft. Glück hat, wer den Zufall beeinflussen kann. Wer sein Zuhause nicht verlässt, weil er muss, sondern weil er will.“ (H, 123)

Inwiefern einem Zuhause trotz der mit ihm verbundenen Kontingenz die Rolle einer biografischen Scharnierstelle zukommen mag bzw. sich mit ihm richtungsweisende, den Lebensweg nachhaltig beeinflussende Momente verbinden, soll im vorliegenden Beitrag in den Blick rücken. Fokussiert wird in diesem Rahmen eine der prägenden topografischen Stationen: die Stadt Heidelberg. Nur zufällig verschlägt es den Erzähler und seine Familie nach der Flucht aus dem ehemaligen Jugoslawien an jenen Ort, tatsächlich zeigt er sich jedoch als entscheidend für den weiteren Lebensweg. Von besonderem Interesse ist die neue kurpfälzische Bleibe insbesondere hinsichtlich der ‚Dichterwerdung‘ des Protagonisten: Heidelberg markiert den Startpunkt seiner deutschen Bildungsbiografie, hier erlernt er die deutsche Sprache, entdeckt seine Liebe zur Literatur, sammelt Lektüreerfahrungen von Unterhaltungs- bis Höhenkammliteratur und

2 Vgl. hierzu auch die Begründung der Jury bei der Verleihung des Deutschen Buchpreises: „Saša Stanišić ist ein so guter Erzähler, dass er sogar dem Erzählen misstraut. Unter jedem Satz dieses Romans wartet die unverfügbare Herkunft, die gleichzeitig der Antrieb des Erzählens ist. Verfügbar wird sie nur als Fragment, als Fiktion und als Spiel mit den Möglichkeiten der Geschichte.“ https://www.deutscher-buchpreis.de/archiv/autor/134-stanisic (01.08.2022).

3 Verwiesen sei hierbei auf das häufig zitierte metatextuelle ‚Bekenntnis‘ des Erzählers bzgl. seiner narrativen Strategien: „Diese Geschichte beginnt mit dem Befeuern der Welt durch das Addieren von Geschichten. Nur noch eine! Nur noch eine! Ich werde einige Male ansetzen und einige Enden finden, ich kenne mich doch. Ohne Abschweifung wären meine Geschichten überhaupt nicht meine. Die Abschweifung ist Modus meines Schreibens.“ (H, 37)

wird zum Autor eigener Gedichte und Erzählungen. In Heidelberg, das machen die Schilderungen in *Herkunft* eindrücklich deutlich, verbinden sich Leben und Literatur auf nachhaltige Art und Weise – werden doch hier die Weichen für seinen späteren Weg als Schriftsteller gestellt.

Mit seinem Aufenthalt in Heidelberg und der späteren literarischen Verarbeitung der dort verbrachten Jahre reiht sich der Protagonist in wirkmächtige Traditionslinien ein. Ihn verschlägt es nicht in irgendeine deutsche Stadt, sondern in eine, die in der deutschen Literaturgeschichte eine herausgehobene Stellung einnimmt, wird sie doch um 1800 zu einem literarischen Zentrum und namensgebend für eine Epochenphase: die Heidelberger Romantik. In der Folge zieht die „Vaterlandsstädte / Ländlich schönste", wie Friedrich Hölderlin Heidelberg in seiner gleichnamigen Ode 1801 rühmt (1992, 45), zahlreiche Literaturschaffende in ihren Bann und avanciert zu einem regelrechten Wallfahrtsort der Dichtung. Von den vielen namhaften Besucher:innen Heidelbergs, die der Stadt am Neckar ein literarisches Denkmal setzten und zu der bis heute nachwirkenden Mythenbildung beitrugen, sind für *Herkunft* zwei von besonderem Interesse: Der bereits erwähnte Hölderlin sowie Joseph von Eichendorff, die beide den Ort in ihrem Œuvre wirkmächtig verewigten, ja „den Namen der Stadt am Neckar zu einem Zauberwort machten" (Sühnel 1989, 96–97) – und auf die in *Herkunft* explizit Bezug genommen wird. Wie im Folgenden gezeigt wird, knüpft Stanišićs Text an das literarische Erbe Hölderlins und Eichendorffs an und schreibt es fort: Einerseits, indem er die Stadt als bedeutsame Station des Lebenswegs, als Ort der literarischen Sozialisation und Inspiration des Erzählers perspektiviert. Andererseits, indem er von Hölderlin und Eichendorff die rund 200 Jahre zuvor verhandelten Themen und Motive wie u. a. Abschied und Ankunft, Heimat und Heimatlosigkeit, Flucht und Vertreibung aufgreift, diese aktualisiert und damit auf die universelle Dimension dieser Erfahrungen verweist.[4]

4 Die intertextuellen Bezüge in *Herkunft* sind zahlreich und beschränken sich nicht auf Hölderlin und Eichendorff, so kann beispielsweise ebenso auf Goethe oder Jean Paul verwiesen werden, auf deren Werke *Dichtung und Wahrheit* und *Selberlebensbeschreibung* bereits auf den ersten Seiten Bezug genommen wird. Darüber hinaus entstammen jene nicht allein der deutschsprachigen Höhenkammliteratur, so finden sich im Text u. a. Rekurrenzen auf kanonische Literatur serbokroatischer Provenienz wie Ivo Andrićs *Brücke über die Drina*. Keineswegs ist es Anliegen dieses Beitrags, die Vielfalt an intertextuellen Bezugnahmen auszublenden bzw. Hölderlin und Eichendorff als die einzig bedeutsamen literarischen Einflüsse gelten zu lassen. Ausgehend von der intensiven Auseinandersetzung des Erzählers mit jenen Autoren auf der Textebene soll im Folgenden jedoch aufgezeigt werden, inwiefern ihnen – ausgehend von der Bedeutung Heidelbergs literarischer Topografie – eine herausgehobene Rolle zukommt, ohne dabei den übrigen intertextuellen Bezügen ihre Relevanz abzusprechen.

Tatsächlich erfolgt die Bezugnahme auf die Heidelberger Romantik und ihre Vertreter jedoch erst in der retrospektiven Erzählung. Während des Aufenthalts vor Ort erweisen sich andere literarische Einflüsse als bedeutsamer. Bestimmt werden die Heidelberger Jahre zwar durchaus im schulischen und universitären Kontext von kanonischen Autor:innen und Texten, nicht weniger bedeutsam für die Dichterwerdung sind jedoch die ersten eigenen schriftlichen und mündlichen Versuche, allein oder im Freundeskreis, die in Heidelberg gemacht werden – und die sich nicht vom Zentrum, sondern von der literarischen und sozialen Peripherie herschreiben. Beide Bezugsrahmen, dies soll im Folgenden gezeigt werden, prägen für den Erzähler gleichermaßen die literarische Topografie Heidelbergs, in der Folge seinen (literarischen) Weg und nehmen Einfluss auf seine spätere schriftstellerische Praxis. In diesem Rahmen rückt der Beitrag den im Titel des Romans prominent gesetzten Begriff der Herkunft in den Fokus, dies jedoch nicht in Bezug auf nationale bzw. territoriale Kontexte. Vielmehr wird jener in Hinblick auf literarische Ursprünge, Vorbilder und Prätexte, an die der Text anknüpft, produktiv gemacht. In den Blick rückt, wie der Erzähler das ihm ubiquitär begegnende „Woher kommst du?“ zugunsten eines impliziten „Von wo schreibst du dich her?“ zurücktreten lässt. Die intertextuellen Verweise in *Herkunft* dienen als Ausgangspunkt, die auf Erfahrungen der Migration konzentrierte bzw. biografisierende Perspektive auf den Text durch den Blick auf literarische Traditionslinien bzw. Einflüsse zu ergänzen.[5] Nachgegangen wird so einerseits dem produktiven Umgang Stanišićs mit Prätexten und andererseits seiner Positionierung gegenüber dem sowie seine Partizipation am deutschsprachigen Kanon.

1 Ankommen: Heidelberg

Im Sommer 1992 besuchen der Erzähler und seine Mutter nach ihrer Flucht aus dem ehemaligen Jugoslawien zum ersten Mal Heidelberg. Die Stadt und ihre Geschichte, ihre Sehenswürdigkeiten wie das Schloss, der Philosophenweg oder die alteingesessene Universität, ihre Rolle als Zentrum der Romantik, sind dem Jungen aus Višegrad und seiner Mutter vorerst kein Begriff: „Ziellos wanderten wir durch eine Welt, in der alles ohne Namen war: die Straßen, das Gewässer, wir selbst. [...] An jenem ersten Heidelberger Tag war nichts belegt mit Geschichte

5 Vgl. hierzu auch Christian Rink (2020): In seiner Studie geht Rink der Frage nach, inwiefern Stanišić sich bereits mit seinem Debüttext *Wie der Soldat das Grammophon repariert* in die europäische Literaturtradition einschreibt.

oder Vorwissen oder Literatur“ (H, 124). Erst in das rückblickende Erzählen mischt sich das Wissen um den Mythos der Stadt, während die erste Begegnung im Zeichen des unvoreingenommenen Neuanfangs nach dem Verlassen des Heimatlands steht: „In Bosnien hat es geschossen am 24. August 1992, in Heidelberg hat es geregnet. [...] Heidelberg begann für mich als zufällige Stadt. Ich war vierzehn und hatte von ihr nie gehört. [...] Am 24. August 1992 kam in Heidelberg nach dem Regen die Sonne.“ (H,123) Beobachten lässt sich, wie sich die zunächst empfundene Fremdheit und das Fehlen eines persönlichen Bezugs, die sich in der unpersönlichen „hat-es“-Konstruktion ausdrücken, im Zuge der individuellen Annäherung zurücktreten. Während das neue Zuhause zunächst nur im Vergleich und in Abgrenzung zum vorherigen gesehen wird, braucht es diese Folie schließlich nicht mehr: Der Blick auf die „zufällige Stadt“ kann nun zukunftsweisend für sich stehen, mit der Beschreibung des Wetterumschwungs deutet sich an, dass sich mit der Ankunft in Heidelberg eine Wendung zum Guten für den Erzähler abzeichnet.

Insbesondere das Wahrzeichen der Stadt macht beim ersten Besuch Eindruck auf den Neuankömmling: „Ich hatte mehr kaputte Häuser gesehen, als mir lieb sein konnte – das hier war das erste kaputte Schloss. Das trotz aller Kaputtheit fantastisch aussah, fantastisch und stolz – und darin irgendwie wieder vollständig.“ (H, 124) Wahrgenommen wird das Schloss als Zeichen der Kontinuität und des Standhaltens trotz aller Widrigkeiten, angeknüpft wird mit dem Topos der Ruine als Ideal bereits an dieser Stelle an die Begeisterung der Romantik für die Architektur der Stadt. Der Erzähler berichtet weiter: „Meine erste Freude in Deutschland war eine touristische Attraktion. Im Nachhinein weiß ich, dass die Freude kam, weil wir uns zum ersten Mal nach der Flucht sicher fühlten [...] – hier konnte uns nichts geschehen. Wie die Schlossruine, würden auch wir überdauern.“ (H, 125) In der Erinnerung verbindet sich die erste Begegnung mit der Stadt in der Folge mit einem Gefühl der Geborgenheit und schließlich Normalität: „Auf einmal waren auch wir uns selbstverständlich. Eine Mutter und ihr Sohn auf einem kleinen Platz in Deutschland, der bald nicht mehr namenlos sein würde: Karlsplatz. Wie andere Mütter und Söhne auf andere Plätzen.“ (H, 125)

Dem das Heidelberg-Kapitel eröffnenden ‚Lobgesang‘ stellt der Erzähler den Hölderlins flankierend an die Seite: Zitiert werden Verse aus der Heidelberger Ode von 1801, dem wohl bis heute in Reiseführern und sonstigen Veröffentlichungen zu Heidelberg am häufigsten zitierten Text über die Neckarstadt. Mit seiner Ode schreibt sich Hölderlin in die Tradition des Städtelobs ein, metrisch virtuos werden die bekanntesten Charakteristika der Stadt den Leser:innen vor Augen geführt: Die Lage der Stadt zwischen Neckar und Odenwald, der Blick über die Rheinebene, die belebten Gassen und blühenden Gärten sowie als zentrale

Sehenswürdigkeiten die damals noch neue Brücke und das altehrwürdige Schloss. Von Interesse scheint für den Erzähler in *Herkunft* jedoch in erster Linie Hölderlins Schilderung der Schlossruine. Zitiert wird nicht die Ode in Gänze, sondern lediglich die sechste Strophe sowie die ersten vier Verse der siebten Strophe, die dem Heidelberger Wahrzeichen gewidmet sind.

Die Zahl expliziter intertextueller Verweise dieser Art in *Herkunft* ist überschaubar, Hölderlins Versen wird somit eine exponierte Stellung zugewiesen. Motivieren lässt sich dies zunächst mit dem von *Herkunft* und Ode geteilten Sujet: Der erste Besuch Heidelbergs bzw. der nachhaltige Eindruck, den der Besuch auf die jungen Reisenden macht und der sie im Nachgang zur schriftstellerischen Produktion anregt. Auch über das geteilte Thema und den Sprechanlass hinaus lassen sich weitere Gemeinsamkeiten feststellen, so weisen der biografische Entstehungskontext, die zentralen Motive sowie die Agenda des Texts spannende Konvergenzen auf. In der Folge lohnt es sich, auch die übrigen Strophen der Heidelberger Ode in den Blick zu nehmen und zu *Herkunft* in Bezug zu setzen.

Doch der Reihe nach: Auch bei Hölderlin handelt es sich um einen jungen Besucher, auf den die erste Begegnung mit der Stadt nachhaltig Eindruck macht. Mit achtzehn Jahren besucht er sie im Juni 1788 zum ersten Mal, in einem Brief an seine Mutter hält er dazu fest: „Die Stadt gefiel mir außerordentlich wohl. Die Lage ist so schön, als man sich je eine denken kann“ (Hölderlin 1992, 45). Sieben Jahre später stattet er ihr auf der Reise von Jena in die schwäbische Heimat einen zweiten Besuch ab, beide Aufenthalte verarbeitet er schließlich in seiner Ode. Mit seiner Themenwahl ist Hölderlin einer der ersten, der von der um 1800 einsetzenden Begeisterung für Heidelberg literarisch Zeugnis ablegt.[6] Zur Entstehungszeit des Texts rückt die pittoreske Lage der zwischen Odenwald und Neckar gelegenen Stadt zunehmend in den Blick;[7] als „Gesamtkunstwerk von Natur und Menschenhand“ und „Sinnbild romantischer Sehnsüchte“ (Bürkert 2008, 107) avanciert Heidelberg zum beliebten Gegenstand von Kunst wie Literatur und zu einem

---

6 Vgl. zur ‚Vorreiterrolle‘ Hölderlins die Ausführungen Bürkerts: „Alle Heidelberg-Beschreibungen nach 1800 haben […] ein Muster, ein Vorbild: Die Heidelberger-Ode von Friedrich Hölderlin […]. In Hölderlins Ode erscheint der ‚Mythos Heidelberg‘ bereits endgültig ausformuliert. Die von Hölderlin beschriebene Aura, seine Bilder sind seither unzählige Male nachgeahmt und variiert worden.“ (Bürkert 2008, 99)

7 U. a. fasst Goethe jene Beobachtung in rühmende und später oft zitierte Worte: „Die Stadt in ihrer Lage und mit ihrer ganzen Umgebung hat, man darf sagen, etwas Ideales, das man sich erst deutlich machen kann, wenn man mit der Landschaftsmalerei bekannt ist, und wenn man weiß, was denkende Künstler aus der Natur genommen und in die Natur hineingelegt haben …“. (Goethe 2000, 146–147)

regelrechten Tourismusmagnet.[8] Hölderlin selbst bleibt nur ein Durchreisender, dennoch zieht die Stadt ihn in ihren Bann, wie seine Verse zeigen:

> Lange lieb' ich dich schon, möchte dich, mir zur Lust,
> Mutter nennen, und dir schenken ein kunstlos Lied,
> Du, der Vaterlandsstädte
> Ländlichschönste, so viel ich sah.
>
> [...]
>
> Quellen hattest du ihm, hattest dem Flüchtigen
> Kühle Schatten geschenkt, und die Gestade sahn
> All' ihm nach, und es bebte
> Aus den Wellen ihr lieblich Bild.
>
> Aber schwer in das Tal hing die gigantische,
> Schicksalskundige Burg nieder bis auf den Grund
> Von den Wettern zerrissen;
> Doch die ewige Sonne goß
>
> Ihr verjüngendes Licht über das alternde
> Riesenbild, und umher grünte lebendiger
> Efeu; freundliche Wälder
> Rauschten über die Burg herab.
>
> Sträuche blühten herab, bis wo im heitern Tal,
> An den Hügel gelehnt, oder dem Ufer hold,
> Deine fröhlichen Gassen
> Unter duftenden Gärten ruhn. (Hölderlin 1992, 242–243)

In seinem „Lobgesang" und „Erinnerungsversuch" (Hamlin 1970, 438) verschränkenden Werk verbindet Hölderlin die zeitgenössisch verbreitete Idealisierung Heidelbergs mit der subjektiven Empfindung der Sprechinstanz. Im Rahmen der direkten Anrede („Lange lieb ich dich schon", V. 1) setzt sich jene zu

---

8 Vgl. hierzu erneut Bürkert: „In nahezu allen Heidelberg-Beschreibungen wird die Landschaft gepriesen, besonders von den romantischen Dichtern, deren spontanes Zusammenwirken zu Beginn des 19. Jahrhunderts den Heidelberg-Mythos begründen half. Auch wenn sich dieser Mythos nicht einfach erklären und in seine Bedingungen zerlegen lässt, über eines herrscht wohl Einigkeit: Er entzündete sich an der Landschaft. Die Lage der Stadt zwischen Neckar und Schlossberg, das ideale Zusammenspiel von Natur und Architektur, von Gewachsenem und Gebautem entsprach dem Empfinden der Romantiker auf einzigartige Weise. Heidelberg erschien ihnen als Gesamtkunstwerk von Natur und Menschenhand." (Bürkert 2008, 99)

Heidelberg in engsten Bezug: Von Bedeutung sind ihr nicht nur all jene topografischen Merkmale, die die Stadt zum *locus amoenus* machen, sondern insbesondere ihre affektive Bindung an sie. Eindrücklich formuliert findet sich dies im Wunsch, sich die Stadt zur Mutter zu machen („möchte dich, mir zur Lust, Mutter nennen", V. 1–2) – ein Bild, das im nächsten Vers mit dem des Vaterlandes („der Vaterlandsstädte Ländlichschönste", V. 3–4) komplementiert wird. Imaginiert wird hier von Seiten des Sprechers, wie Sabine Döring konstatiert, ein „nichtmenschliches Elternpaar" und mit ihm die „dichterische Fiktion einer mythischen Herkunft, die ihm als Kind von Vaterland und Mutterstadt Geborgenheit und Sicherheit vermittelt, ihn von allen Zufälligkeiten der tatsächlichen Genealogie befreit" (Döring 2006, 9). Pointiert formuliert lässt sich behaupten, dass sich die Sprechinstanz somit hier selbst ‚verwurzelt' respektive einen eigens gesetzten Ursprung imaginiert und sich so unauflöslich an den Ort ihrer Wahl bindet.

Jenes Sehnen nach Geborgenheit mag sich, so ließe sich spekulieren, damit begründen, dass die Sprechinstanz in Heidelberg offenkundig Zuflucht sucht: „Quellen hattest du ihm, hattest dem Flüchtigen, kühle Schatten geschenkt" (V. 17–18), heißt es in Strophe fünf. Im Text selbst wird das Motiv der Flucht bis auf den eben zitierten Vers und das entworfene Bild einer gefundenen Rastmöglichkeit nicht weiter verfolgt. Vor wem oder was geflohen werden musste, damit einhergehende Wirrnisse und erfahrenes Leid bleiben Leerstellen. Lesen lässt sich diese Stelle jedoch – wie es die Forschung bereits wiederholt getan hat – biografisch: 1795 war Hölderlin ein Bleiben in Jena unmöglich geworden,[9] fluchtartig verlässt er in jenem Jahr die Stadt und findet auf seiner Rückreise in der Stadt am Neckar samt ihrer „freundlichen Wäldern" (V. 27), ihrem „heitere[n] Tal" (V. 29) und ihren „fröhlichen Gassen" (V.31) Aufnahme, ja – wenn man vom letzten Vers ausgeht – „[R]uh[e]" (V. 32). Die sich anschließende Schilderung der Schlossruine in den Strophen sechs und sieben lässt das Flucht-Motiv auf den ersten Blick in den Hintergrund treten. Tatsächlich lässt sich aber auch jene mit der Disposition des nach Halt suchenden Sprechers in Bezug setzen: So fasziniert das Schloss („die gigantische / Schicksalskundige Burg" [V. 21–22]) trotz seiner Beschädigung („bis auf den Grund / Von den Wettern zerrissen" [V. 22–23]) insbesondere als Sinnbild (historischer) Kontinuität, als ein „Symbol des auf Selbstbewahrung bedachten, trotzig sich behauptenden Daseins – das sich gerade dadurch den Schlägen der Zeit aussetzt." (Schmidt 1992, 672) In der Folge mag es

9 In der Entwurffassung der Ode findet sich ein diese Lesart stützender Vers, lässt sich doch hier noch deutlicher ein Rekurs auf den Weggang aus Jena festmachen: So erklärt sich der Sprecher hier zum Vertriebenen, „der vor Menschen und Büchern floh". (Vgl. Hamlin 1970, 437)

auch bei seinem Betrachter ein Gefühl von Standhaftigkeit, Zuversicht, ja Zukunft evozieren: „Doch die *ewige* Sonne goß / Ihr *verjüngendes* Licht über das alternde / Riesenbild, und umher *grünte lebendiger* Efeu" (V. 24–27; Herv. K. H.). Als Dank für die Aufnahme wird der Stadt, so die *captatio benevolentiae* des Sprechers, ein „kunstloses Lied" (V. 2) dargeboten. Die ästhetische Durchformtheit der Ode zeugt jedoch keineswegs von Kunstlosigkeit, die aufwendige Gestaltung wie auch die entworfenen Bilder lassen an der emotionalen Bindung des Sprechers an den von ihm besungenen Ort keine Zweifel. Auf die Beständigkeit jener Bindung („*Lang* lieb' ich dich schon" [V. 1; Herv. K.H.]) wird durch die Niederschrift eindrücklich verwiesen, durch letztere die Erinnerung an die erste Begegnung und den ihr innewohnenden „Zauber" (V. 9) dauerhaft fixiert.

Vergleicht man die Schilderungen des Erzählers in *Herkunft* mit denen der Sprechinstanz, lässt sich der intertextuelle Verweis auf die Heidelberger Ode als eine retrospektive Analogisierung der eigenen Eindrücke mit denen Hölderlins lesen. Dessen über 200 Jahre zuvor verfasste „Liebeserklärung [...] an die Neckarstadt" (Lüdtke 2000, 192) wird in *Herkunft* fortgeschrieben. In beiden Fällen haben wir es mit Literaturschaffenden zu tun, die im jungen Alter zum ersten Mal nach Heidelberg kommen und hier zu literarischer Produktion angeregt werden; für beide wird die Stadt – wenn auch in durchaus unterschiedlichen biografischen Kontexten bzw. in unterschiedlichem Maße existentiellen Bedrängnissituationen – zum Zufluchtsort, dem sie sich zum Dank verpflichtet fühlen und dem sie auch nach ihrem Weggang verbunden bleiben. Auch in *Herkunft* endet das den Heidelberger Jahren gewidmete Kapitel mit dankbaren Worten:

> „Jede Stadt", schrieb der englische Schriftsteller John Berger, „hat ein Geschlecht und ein Alter, die nichts mit ihrer Demographie zu tun haben. Rom ist feminin. Paris ist ein Mann in den Zwanzigern, verliebt in eine ältere Frau." Heidelberg ist ein Junge aus Bosnien, der sich in den Weinbergen am Emmertsgrund von einem Mädchen Deutsch beibringen lässt. Der sich erst viel später des Zufalls bewusst werden wird, ausgerechnet ein Heidelberger Junge geworden zu sein. Der diesen Zufall Glück nennt und diese Stadt: mein Heidelberg. (H, 131)

Der Vergleich zwischen den Texten Hölderlins und Stanišićs zeigt folglich, dass sich der in *Herkunft* zu findende intertextuelle Verweis auf einen der kanonischen Heidelberg-Texte nicht auf den Versuch der Nobilitierung des eigenen Werks beschränkt. Vielmehr parallelisiert *Herkunft* die Vita des Erzählers mit der Hölderlins: Dies zum einen hinsichtlich des Rahmens, in denen die Begegnung mit der Stadt sich vollzieht, zum anderen bezüglich der in diesem Zusammenhang gemachten Erfahrungen und Empfindungen, die Heidelberg bei seinen Besuchern auslöst. Der Mythos Heidelberg, an dem Hölderlin als einer der ersten mitschreibt, wird in *Herkunft* aufgegriffen und weitergeführt, die Rolle des Orts als

(literarischer) Erinnerungs- und Sehnsuchtsort aktualisiert und darüber Text und Autor in Bezug zur deutschen Romantik gesetzt. Die von Heidelberg ausgehende Faszinationskraft zeigt sich demnach auch in der in *Herkunft* vorgenommenen Retrospektive als ungebrochen.

Jedoch ist das im Text entworfene Bild keineswegs eines, das sich ausschließlich einer Idealisierung und Ästhetisierung der Stadt verschreibt oder im Klischee erstarrt.[10] Präsentiert wird eine Topografie, die – trotz der nachdrücklich artikulierten affektiven Bindung und Dankbarkeit – nicht im Zeichen der Verklärung steht, sondern auch kritische Töne zulässt. So richtet sich der Blick des Protagonisten nach seiner ersten Begegnung mit der Stadt nicht von einer Position des Zentrums, sondern von einem peripheren Standpunkt aus auf sein neues Zuhause – einem Standpunkt, der gänzlich unbekannte Seiten der „Literaturstadt“[11] aufzuzeigen vermag.

2 Von der Altstadt zur ARAL

Tatsächlich verbindet sich das Leben in Heidelberg für den Erzähler zunächst kaum mit touristischen Sehenswürdigkeiten und Versen der Höhenkammliteratur, der Mythos Alt-Heidelberg spielt im Alltag der Familie Stanišić keine Rolle. Einquartiert wird die Familie nämlich nicht im beschaulichen Stadtzentrum, sondern am Stadtrand: in einem Viertel, das nicht dem verbreiteten, mitunter heimeligen bis deutschtümlerischen Bild vom ‚altdeutschen Heidelberg‘ entspricht, sondern von einer Pluralität der Kulturen geprägt ist. „Unser zweites Zuhause lag im Süden von Heidelberg in einem Viertel namens Emmertsgrund […]. Im Emmertsgrund wohnten besonders viele Migranten. […] Die Supermarktschlange sprach sieben Sprachen“ (H, 126–127). Der Protagonist verbringt seine Jugend in einfachen Verhältnissen, zwar zwischen Wald, Weinbergen und mit Blick auf die

---

10 Auch auf diesen Teil der Heidelberg-Rezeption verweist *Herkunft*, u. a. durch die Bezugnahme auf den bekannten Schlager „Ich hab mein Herz in Heidelberg verloren“ (vgl. H, 126). Dem ironisch gebrochenen Umgang mit dem populären, im Zeichen des Kitsch stehenden Heidelbergbild kann hier nicht weiter nachgegangen werden, wenn auch eine Untersuchung – gerade in Abgrenzung zur Bezugnahme auf kanonische Texte – lohnenswert erscheint.

11 Angesichts des reichen literarischen Erbes, der „lebendige[n] Autoren-, Übersetzer- und Theaterszene“ sowie der „hohe[n] literarische[n] Produktivität […] der Neckarstadt“ ist Heidelberg seit 2014 offizielles Mitglied im UNESCO Creative Cities Netzwerk als UNESCO City of Literature. Mehr Informationen hierzu: https://www.heidelberg.de/hd/HD/Leben/City+of+Literature.html (01.08.2022).

Rheinebene (vgl. H, 126), aber in einem aufgrund von „Kriminalität, Jugendarbeitslosigkeit, Ausländeranteil" (H, 128) als sozialer Brennpunkt geltenden Viertel. Doch obwohl er von Seiten der Mehrheitsgesellschaft mit seiner Familie zunächst in die topografische wie soziale Peripherie geschoben wird, gelingt es ihm, sich langfristig in Deutschland eine Zukunft aufzubauen – während seine Eltern beruflich keinen Fuß fassen können und Heidelberg wieder verlassen müssen.[12]

Verschiedene Faktoren haben an der glückenden Integration Anteil, der wohl entscheidendste verbindet sich mit Sprache und Literatur.[13] Herauszuheben ist zunächst der Besuch der Schule, der eine zentrale Rolle für den Spracherwerb des Protagonisten spielt und somit die Grundvoraussetzung für seine gesellschaftliche Teilhabe schafft. Bedeutsam für seinen weiteren Lebensweg zeigt sich jener auch dahingehend, dass durch ihn eine erste Initiation in die deutschsprachige Literatur erfolgt. Der Deutschunterricht beschert dem Erzähler u. a. die Lektüre Franz Kafkas, Gottfried Benns, Hans Falladas und Hilde Domins. Davon inspiriert werden eigene Gedichte und Geschichten verfasst: „Du beginnst Geschichten zu schreiben. Auf einem Hochsitz im Wald. In den Emmertsgrunder Weinbergen. Auf dem Sperrmüllsofa, Papier auf den Knien." (H, 136) Tatsächlich vollzieht sich die erste literarische Sozialisierung jedoch nicht nur im Rahmen der Lektüre kanonischer Autor:innen und Texte. Auch fernab des Klassenzimmers ist Literatur Teil des Alltags – in Form eines ganz eigenen Genres, das in eben jenem ‚Problemviertel' entsteht, in dem der Protagonist sein neues Zuhause gefunden hat: Im Emmertsgrund, genauer gesagt an einer hier gelegenen Tankstelle, findet sich der Ursprung der „ARAL-Literatur", der der Erzähler im Rahmen seiner Heidelberg-Erinnerungen ein eigenes Kapitel widmet. Hierbei handelt es sich um mündliche Erzählungen von Jugendlichen, die an der titelgebenden Tankstelle zusammenkommen, um Geschichten aus ihrem Lebensalltag untereinander auszutauschen. Der auf ersten Blick wenig attraktiv erscheinende Ort wird nicht zufällig zur literarischen Produktionsstätte, erweist sich doch die ARAL als regelrechtes Epizentrum des Kulturkontakts und als zentraler Begegnungsort für den Protagonisten und seinen Freundeskreis:

---

12 Vgl. zur Rolle Heidelbergs als (letztendlich verwehrt bleibender) familiärer Sehnsuchts- und Möglichkeitsort: „1998 mussten meine Eltern das Land verlassen. Heidelberg ist bis heute eine ihrer Lieblingsstädte in der Vorstellung dessen, was sie für sie hätte seien können, wenn ihnen ein normales Leben möglich gewesen wäre." (H, 217)

13 Vgl. zur Bedeutung des Sprachgewinns auch die Ausführungen Martina Kumlehns: „Überhaupt ist es die Sprache, die ihm Beheimatung ermöglicht und die Schritte der Emanzipation und des Selbstbewusstseins in der neuen Lebenswelt ermöglicht." (Kumlehn 2021, 387)

> Die soziale Einrichtung, die sich für unsere Integration am stärksten einsetzte, war eine abgerockte ARAL-Tankstelle. Sie war Jugendzentrum, Getränkelieferant, Tanzfläche, Toilette. Kulturen vereint in Neonlicht und Benzingeruch. [...] Die ARAL-Tankstelle war Heidelbergs innere Schweiz: neutraler Grund, auf dem Herkunft selten einen Konflikt wert war. Multikultureller Faustdialog fand jedenfalls kaum statt. [...] Wir waren eine Statistik der Gegenwart am Rande einer ehrwürdigen Stadt, die ihre Vergangenheit im Heute feierte. Wir waren Kriminalität, Jugendarbeitslosigkeit, Ausländeranteil. Die Altstadt mit ihren amerikanischen Pflasterstein-Bewunderern, ihren Studentenküssen, Hundeschulen, verkaufsoffenen Sonntagen und kommunalen Kinos war ein Märchenreich, das wir höchstens mal betraten, wenn uns die Schule dazu zwang: Die Kinder der ARAL machten einen Ausflug ins Völkerkundemuseum. (H, 127–128)

In der Retrospektive nutzt der Erzähler die Tankstelle dazu, die ihm im Ankunftsland begegnenden soziokulturellen Raumordnungen zu reflektieren und zu hinterfragen. Während in der Altstadt Menschen unterschiedlichster Nationalitäten als Tourist:innen willkommen geheißen werden – ist ihr Aufenthalt doch zeitlich begrenzt und ökonomisch vorteilhaft –, erscheint ihre dauerhafte Präsenz im Kontext von Migration und Flucht in den Augen der Mehrheitsgesellschaft problematisch. Die Peripherie wird in der Konsequenz als Gegenwelt zum pittoresken Zentrum wahrgenommen. Dessen Bezeichnung als „Völkerkundemuseum" macht deutlich, dass die geschichtsträchtige Heidelberger Altstadt kaum in Bezug zur Lebensrealität der Jugendlichen steht und in der Folge im Sinne einer umgekehrten Blickanordnung mit dem exotisierenden Blick derer bedacht wird, die sonst dort als das Fremde wahrgenommen werden. Während die ‚heile Welt' des Stadtzentrums für die Jugendlichen mit Ausschluss- und Deklassierungserfahrungen verbunden ist, zeichnet sich die Tankstelle dadurch aus, dass hier keine Zutrittsbeschränkungen hinsichtlich Ethnie, Religion, Klasse, Geschlecht o. ä. bestehen.[14] Am Rande der Stadt erobern sich die jugendlichen Migrant:innen einen Raum, in dem nationale Zugehörigkeiten und Zuschreibungen keine Rolle mehr spielen. Der geteilte Erfahrungshorizont der Migration respektive der Außenseiter:innenstatus in der Mehrheitsgesellschaft konsolidiert die Gruppe und macht die Tankstelle zu einem Ort, der Gemeinschaft stiftet und Schutz bietet.

Angesichts der besonderen Bedeutung der ARAL für die Jugendlichen lässt sich der Ort in Anschluss an Christine Lötscher als ein „poetologische[r] Drehpunkt" (2020, 110) des Texts perspektivieren. So erweist sich der alltäglich erscheinende Dienstleistungsort als ein mit der Atmosphäre von Aufbruch und Abenteuer verbundener Möglichkeitsraum, der für die jugendlichen

14 Vgl. zur Kulturgeschichte der Raststätte Werner 2021.

Identitätsfindungsprozesse eine zentrale Rolle spielt.[15] Trotz ihrer Offenheit erweist sich die ARAL nicht als Nicht-Ort im Sinne Marc Augés (2010), ist doch der selbst erwählte Treffpunkt der „Kinder[] der ARAL“ weder austauschbar noch anonym. Stattdessen stiftet der Transitort (ähnlich wie der Bahnhof der möglicherweise als Vorbild dienenden „Kinder vom Bahnhof Zoo“) den sozial randständigen Jugendlichen Zugehörigkeit, durch die sie sich den von außen vorgenommenen kollektiven Festlegungen und Zuschreibungen entziehen. Die gemeinsam an der Tankstelle verbrachte Zeit und die gemeinsamen Aktivitäten wirken demnach identitätsstiftend. Von besonderer Bedeutung ist hierbei das bereits angesprochene polyphone Erzählen:

> Ob vom Balkan, aus Schlesien, ob Türke aus Leimen oder Michel aus Holland – die Legende all derer, die vom ARAL-Parkplatz die Sonne über Frankreich untergehen sahen, lautete, wir erzählen gern. Jugend ohne Smartphone, versammelt unter der blauen Neonflamme in Erwartung der nächsten Geschichte. Sie musste lediglich hervorragend sein. Wer erzählte, gehörte dazu. Und es wurde unfassbar viel gespuckt dabei. Aral-Literatur ist winzige Übertreibung. Sonst realistisch, unbedingt. Die Motivation des Helden: sich beweisen oder jemandem etwas. Was drehen, um was extra zu verdienen. Knapp entkommen. Unverdient gewinnen. Schule, Ausbildung, Feierei. Wetten, Ordnungswidrigkeiten, Verkehrsgeschehen. Tragische Helden gab es nicht, man war ja noch da, um zu erzählen: Niederlagen, auch tragische, gab es zuhauf. Ich-Perspektive mit wenig Einblick in die Innenwelt der Erzähler. Elliptisch, schnörkellos, pointiert. Deutsch besprenkelt mit der Muttersprache, wirklich schön. (H, 202–203)

Die Tankstelle wird zum Ort der die Welt außerhalb der ARAL thematisierenden Textproduktion. Erzählen ermöglicht der ‚ARAL-Gang‘ Austausch über den gemeinsamen Erfahrungshorizont, die Verarbeitung von Diskriminierungs- und Ausschlusserfahrungen; es stellt die eigene transkulturelle Gruppenzugehörigkeit unter Beweis („Wer erzählte, gehörte dazu“), ist direkt aus dem Leben gegriffen und hilft dabei, mit letzterem besser umgehen zu können: „Deutschland war Thema. Die Gegenwart. Was gelang. Kränkungen auch. Demütigungen. Das Erzählen machte das, was scheiße war, absurder und irgendwie erträglicher [...].“

15 Vgl. hierzu Lötscher: Sie beschreibt die Tankstelle als „Schwelle zur einer Zone des Übernatürlichen, Unheimlichen, als buchstäblich ver-rückter Ort der zufälligen, aber folgenreichen Begegnung zwischen Figuren, welche – passend zu den leicht entflammbaren Substanzen in den Tanksäulen – dem Leben eine neue Wendung geben oder eskalieren kann. [...] Dabei birgt die Tankstelle immer die Drohung und das Versprechen in sich, dass eine gegebene Ordnung von einem Augenblick zum anderen – buchstäblich und metaphorisch – explodieren kann. Sie ist ein Drehpunkt, an dem eine Ordnung zerstört und eine neue möglich zu werden scheint.“ (2020, 112)

(H, 219) Zu beobachten ist dabei, dass neben dem Erzählen an sich sowie den verbindenden Themen und der geteilten Ästhetik („realistisch, […] [e]lliptisch, schnörkellos, pointiert") es die Sprache ist, die die Erzählenden gemeinsam haben: „Deutsch besprenkelt mit der Muttersprache, wirklich schön". Im Rückblick zeigt sich, welcher Verdienst der vermeintlich gewöhnlichen Tankstelle zukommt: Für die Jugendlichen zeigt sie sich nicht als transitorischer Ort, sondern als ein Fixpunkt ihres Alltag, wird doch hier Gemeinschaft erfahrbar und der eigenen Identitätsfindung zugearbeitet. Auch der Blick auf den weiteren Lebensweg jener Jugendlichen, die in den 1990er Jahren an jener ARAL zusammenfinden, widerspricht dem Bild von perspektivlos herumlungernden Heranwachsenden, das sich Außenstehenden bei der Beobachtung der „Jugend […] versammelt unter der blauen Neonflamme" aufdrängen mag. So berichtet der Erzähler von erfolgreicher Familiengründung, Berufsfindung und nicht zuletzt vom (eigenen) späteren Aufbruch vom Emmertsgrund in die weite Welt (vgl. H, 129–130).

Bis zu seinem Schulabschluss bleibt der Erzähler im Emmertsgrund verhaftet, mit Beginn seines Studiums entscheidet er sich schließlich für einen Umzug von der Peripherie ins Zentrum der Stadt. Auch nach dem Wegzug aus Heidelberg bleibt er der Stadt verbunden: So kehrt er auf seiner Reise durch die Vergangenheit in seiner Erinnerung immer wieder dorthin zurück, um dem *genus loci* nachzuspüren. Jahre nach seinem Studienabschluss reist er an die Orte seiner Jugend und besucht erneut die ARAL, welche sich mittlerweile eine neue Generation von Jugendlichen – und vielleicht ARAL-Literat:innen – erobert haben. Sich an die gemeinsame Zeit an der Tankstelle und deren Rolle als Ort des kollektiven Erzählens zurückerinnernd, konstatiert der Erzähler nicht frei von Nostalgie: „Ich würde gern selbst so erzählen können, kriegte es aber niemals so hin wie […] damals" (H, 203). In *Herkunft* wird somit der bisher wohl kaum zu einem Teil des Heidelberger Mythos gezählte Emmertsgrund zu einem (literarischen) Erinnerungs- und letztendlich auch Sehnsuchtsort, die literarische Topografie der Stadt nun auch von einem peripheren Standpunkt mitgeprägt und dem sozial wie topografisch Randständigen eine Stimme und Sichtbarkeit verliehen.[16]

16 Vgl. hierzu auch Nuira Codina Solà: „Indem der Autor die von den Jugendlichen erzählten Geschichten als Literatur […] anerkennt, erweitert er das Verständnis von dem, was als Literatur zählt und wer als Geschichtenerzähler gilt." (Codina Solà 2020, 372)

3 Eichendorff im Norden

Seine Laufbahn als Schriftsteller weiter verfolgend, verschlägt es den Erzähler schließlich in den Norden, doch auch hier lässt ihn Heidelberg nicht los. So entdeckt er in Hamburg einen Autor für sich, dessen Name eng mit Heidelberg verbunden ist: Joseph Karl Benedikt von Eichendorff, dessen intensiver Lektüre sich der Erzähler verschreibt und den er zu seinem Lieblingsdichter erklärt. In der Folge mag es nicht verwundern, dass Eichendorff auf vielfältige Weise in *Herkunft* seine Spuren hinterlässt: Sei es im Rahmen von Zitaten aus seinen Gedichten, in Form eines Wiedergängers namens Josip Karlo Benedikt von Ajhenhof oder seiner Nennung im Rahmen der den Text abschließenden Danksagung. Eichendorff als Lieblingsautor zu wählen, mag auf den ersten Blick verwundern: So scheint dessen Imago als Dichter rauschender Wälder, verwunschener Mondnächte, der Waldeinsamkeit und des Wanderglücks vermeintlich recht weit entfernt von der Lebensrealität des Erzählers zu sein – auch wenn sich dieser mit Blick auf seine ersten Schreibversuche in seiner Jugend als „kitschiger Nostalgiker mit Heimweh" (H, 164) beschreibt, was wohl auch einem populären Eichendorff-Bild entsprechen mag. Die vermeintlich ungewöhnliche Paarung verhandelt der Text mittels einer auf komische Effekte berechneten Leseszene, in der der Erzähler Eichendorffs Gedicht *Erinnerung* rezitiert:

> Ich will mehr Eichendorff. Ich nehme mir vor, eine Woche lang nichts als Eichendorff und *Focus Online* zu lesen. Am ersten Morgen lese ich drei Wanderlieder im Bett. […] Ich […] lese auf dem Balkon zwei Stunden lang Eichendorff-Gedichte, halblaut und mit nacktem Oberkörper oder – sofern mir eines gut gefällt – sehr laut, sodass es die Rentnernachbarn hören und von ihrem Balkon einen vom Balkan sehen, der ihnen Eichendorff vorliest mit nacktem Oberkörper:
>
> *Lindes Rauschen in den Wipfeln,*
> *Vöglein, die ihr fernab fliegt,*
> *Bronnen von den stillen Gipfeln,*
> *Sagt, wo meine Heimat liegt?*
>
> schreie ich, dann hänge ich die Wäsche auf. (H, 230; Herv. i. Orig.)

Ob der Erzähler hier nur im Rahmen seines Vortrags die Frage nach der Verortung der eigenen Heimat aufwirft oder es sich um ein (ironisch gebrochenes) Identifikationsmoment mit der Sprechinstanz des Gedichts handelt, bleibt an dieser Stelle offen. Für die Begründung der intensiv betriebenen, ja geradezu exzessiv anmutenden Lektüre des Eichendorff'schen Werks („Am Mittwoch lese ich an der Elbe über den Tag verteilt dreißig bis vierzig Gedichte" [H, 232]), die der Erzähler

im Folgenden liefert, spielt Identifikation (zumindest explizit) kaum eine Rolle.[17] Gelistet werden stattdessen all jene Wesenszüge, die er an Autor und Werk schätzt.

> Ich gehe nach Hause und beginne noch in der Nacht, das zu formulieren, was mir an Eichendorff gefällt. [...] Dass ihn so vieles verzückt, finde ich gut. Die Nacht, der Wald, der Adler, die Jagd, eine Frau namens Luise, eine andere Frau namens Venus, außerdem: die Lerche, die Saale, nochmal die Lerche, überhaupt die Lerche, Herbst und Frühling, ach, alle Jahreszeiten und Dämmerungen, morgens oder abends, egal. [...] Ich finde Gefallen daran, wie Eichendorff die Welt hofiert. Wie freundlich er ihr gegenübertritt. Ihr, auch dem Mystischen in ihr zugewandt. Wie er sich der Natur mit allen Sinnen hingibt, wie klar und verrückt er darüber schreibt. Mir gefällt seine Kauzigkeit. Seine Biografie rührt mich. Es rührt mich, dass er Beamter war, in Amtsstuben Insekten jagte, die über seinen Tisch krabbeln, aber dieses Fernweh in sich trug. [...] Mir ist soviel erspart geblieben. (H, 233f.; Herv. i. Orig.)

Begründet wird die Auseinandersetzung mit Eichendorff in erster Linie mit dem Interesse an den zentralen Charakteristika seines Werks, verwiesen wird u. a. auf dessen Ton, Themen und Motivik sowie auf Schreibstrategien wie Serialität, Formelhaftigkeit und Intertextualität. Erwähnung findet aber ebenso Eichendorffs Vita, die den Erzähler offensichtlich bewegt, deren Fluchtpunkt aber letztendlich eine Differenzmarkierung zwischen ihm und dem Autor ist: „Mir ist soviel erspart geblieben." Lesen mag man diese Feststellung als Anspielung auf das Eichendorff'sche Autorenschicksal, zeitlebens als Beamter einem Brotberuf nachgehen zu müssen, während dem Erzähler in *Herkunft* wiederum eine Existenz als freier Schriftsteller vergönnt ist. Von Interesse hinsichtlich der Verbindung zwischen Eichendorff und dem Erzähler, ja seiner „tiefempfundenen Wahlverwandtschaft" (Gassner 2021, 229) sind tatsächlich weniger die biografischen Differenzen als die zu konstatierenden Schnittstellen.[18] Zwar wird auf sie durch den Erzähler nicht explizit Bezug genommen, dennoch mögen sie für die mit Eichendorffs Vita und Werk vertrauten Leser:innen durchaus augenfällig sein.[19]

---

17 Fragen nach Identität und Zugehörigkeit werden in der zuvor zitierten Passage jedoch durchaus aufgeworfen, wenn der Erzähler mit ironischem Gestus die womöglich bei den älteren Nachbar:innen für Anstoß sorgende Aneignung des ‚deutschen Heimatdichters' durch „einen vom Balkan" reflektiert.

18 Der Forschung sind die Eichendorff-Bezüge nicht entgangen, in den Blick rückten sie aber bisher mit anderen thematischen Schwerpunkten. Vgl. für eine Lektüre der in *Herkunft* anzitierten Gedichte unter dem Aspekt der Sehnsucht Gasser (2021, 227–231), für eine religiöse Deutung wiederum Kumlehn (2021, 389–390).

19 Der Eindruck, dass sich der Erzähler nicht zuletzt für Eichendorff in der ihm zugeschriebenen Rolle des Heimatdichters interessiert (für die wiederum biografische Konstellationen von

Zu bemerken ist zunächst der auf der Hand liegende, oben bereits angemerkte enge Bezug Eichendorffs zu Heidelberg. Auch der Romantiker kommt als junger Mann in die Stadt zu Studienzwecken, auch für ihn wird Heidelberg ab 1807 zu einer zeitlich begrenzten, ihn aber nachhaltig prägenden Durchgangsstation.[20] Das Heidelberger Jahr zeigt sich für Eichendorff, so konstatiert Hermann Korte, als „eines der entscheidendsten seines Lebens" (2007, 27). Zwar hatte der Autor bereits zuvor bzw. in seiner Jugend mit dem Dichten begonnen, doch „erst in Heidelberg […] [wird er] zum Dichter" und legt hier „den Grund für das lyrische Schaffen der folgenden Jahrzehnte" (Debon 1992, 181). Die in zahlreichen seiner Texte zu findende Stilisierung Heidelbergs zu einem *locus amoenus*[21] und die Verbindung der Stadt mit Heimatgefühlen lässt sich auf Eichendorffs nostalgische Erinnerung an sein glückliches Studienjahr zurückführen. Mit seinen rund 10 000 Einwohner:innen liegt das beschauliche Universitätsstädtchen um 1800 „im Windschatten der stürmischen Weltpolitik" (Debon 1992, 15), während weite Teile Europas im Zeichen krisenhaft erlebter Umbrüche stehen – was Eichendorff vor seiner Ankunft in der Kurpfalz am eigenen Leib erfahren muss. Sein zuvor in Halle aufgenommenes Studium kann er durch die napoleonische Besetzung, in deren Folge die Universität aufgelöst und die Studenten aus der Stadt vertrieben werden, nicht fortsetzen. Die mit den französischen Eroberungsfeldzügen einhergehenden Wirrnisse belasten ebenfalls seine schlesische Heimat, auch die Familie Eichendorff bleibt von der Umbruchszeit um 1800 nicht unberührt. Finanzielle Spekulationen des Vaters führen zum wirtschaftlichen Ruin der Familie, 1823 muss schließlich der Familienstammsitz Schloss Lubowitz zwangsversteigert werden (vgl. Sühnel 1989, 97). Die Aufgabe des Elternhauses, der Wegzug von Lubowitz und die damit einhergehende Erfahrung des Verlusts von Heimat zeigt sich bedeutsam, um nachzuvollziehen, was Eichendorff an Heidelberg fasziniert

---

Bedeutung sind, wie im Folgenden zu zeigen seien wird), drängt sich bereits durch die Wahl des zitierten Intertexts auf: So handelt es sich hierbei um eines der zahlreichen Gedichte des Autors, die zentral um die (titelgebende) Erinnerung an die Heimat kreisen.

20 Dass Heidelberg den Autor auch noch Jahrzehnte nach seinem Studium faszinieren mag, zeigt beispielsweise sein Versepos *Robert und Guiscard* von 1855: „In dieses Märchens Bann verzaubert stehen / Die Wandrer still. – Zieh weiter, wer da kann! So hatten sie's in Träumen wohl gesehen, / Und jeden blickt's wie seine Heimat an, / Und keinem hat der Zauber noch gelogen, / Denn Heidelberg war's, wo sie eingezogen" (Eichendorff 1970, 182). Mit Blick darauf, welche dauerhaft zentrale Rolle Heidelberg in seinem Werk spielt, erklärt Strack die Stadt gar zur „mythische[n] Heimat" Eichendorffs (1998, 459).

21 Exemplarisch zu nennen ist hier insbesondere sein autobiografisch gefärbter Text *Halle und Heidelberg* von 1855. Auch in zahlreichen weiteren Werken finden sich Bezüge auf die Stadt. Vgl. für eine Übersicht: Debon 1992, 131–174, 179–199.

– und was den Erzähler in *Herkunft* neben Eichendorffs ungeliebter Beamtenexistenz möglicherweise „rühren" mag.

Um dem hier angedeuteten biografischen Bruch in der Eichendorff'schen Vita nachzugehen, ist zunächst nochmal ein Schritt zurückzutreten und der Blick auf Kindheit und Jugend des Autors zu richten. Eichendorff wird 1788 auf dem bereits erwähnten Schloss Lubowitz in Oberschlesien geboren und wächst in einer landadligen Familie auf. Schon früh wird Eichendorffs Kindheitsort zum populären Objekt der Verklärung von Seiten der Leser:innenschaft (vgl. Korte 2007, 10): Das verbreitete Bild Eichendorffs als „Heimat- und Wanderdichter" (Schultz 2021, 22) legt es dem Publikum offenkundig nahe, den Familienstammsitz zu einem weltentrückten Paradies der Kinderzeit zu stilisieren und mit dem „Klischee einer trivialromantischen Urheimat" (Korte 2007, 10) zu verbinden. Tatsächlich mag Eichendorff auf den elterlichen Ländereien unbeschwerte Kinder- und Jugendjahre verbracht haben. Dem entspricht, dass sich der Autor in zahlreichen seiner Texte an jene von Geborgenheit geprägte Zeit und die damit verbundenen Orte zurückerinnert. So beispielsweise – um ein besonders bekanntes Beispiel zu nennen – an den Lubowitzer Hasengarten, einen Teil des Schlossparks, der durch das ihm gewidmete Gedicht *Abschied* „zu weltliterarischem Ruhm" (Grunewald 2011, 46) gelangte. In einer um 1810 verfassten Version des Gedichts, die noch den eindeutigen lokalen und somit autobiografischen Bezug im Titel trägt („An den Hasengarten"), finden sich die Verse: „Der Ort bleibt doch unsterblich, / Wo Einer glücklich war." (Eichendorff 1987, 120f.) Man mag dies als Verweis darauf lesen, dass die Lubowitzer Idylle letztendlich nicht von Dauer ist – und schließlich nur in der Erinnerung konserviert werden kann.[22] Die zahlreichen sich durch das Eichendorff'sche Werk ziehenden Bezüge auf die Orte seiner Kindheit erweisen sich jedoch nicht als Ausdruck eines Heimatkults im Zeichen einer Idealisierung. Vielmehr sind sie, wie Korte argumentiert, als „Erinnerungschiffren" (2007, 10) zu lesen, die sich mit der Erfahrung des Verlusts verbinden.[23]

---

22 Der oben bemerkte Sachverhalt, dass Eichendorff nicht nur in besagtem Gedicht die konkreten lokalen und biografischen Bezüge tilgt, sondern auch in seinem sonstigen Œuvre formelhaft mit wiederkehrenden, allgemeinen Topoi (wie beispielsweise dem Schloss, dem Wald, dem Garten) arbeitet, verweist darauf, dass eine biografisierende Lesart der Komplexität der Eichendorff'schen Texte und insbesondere deren Auseinandersetzung mit dem Konzept Heimat nicht gerecht wird. So kennzeichnet das Werk, wie Hans-Georg Pott festhält, eben nicht eine subjektive Dimension, sondern ein entindividualisierender Universalismus. (vgl. 2006, 23–28)

23 In seinen autobiografischen Schriften greift der Autor seinen Wunsch nach einer Heimkehr an die Orte seiner Kindheit immer wieder auf. 1856, ein Jahr vor seinem Tod, hält er beispielsweise fest: „Ich sitze hier auf den Trümmern meines Geburtsortes, das Schloß ist abgebrannt;

„[W]er einen Dichter recht verstehen will, muss seine Heimat kennen. Auf ihren stillen Plätze ist der Grundton gebannt, der dann durch alle seine Bücher wie ein unaussprechliches Heimweh fortklingt“ – so lässt Eichendorff eine seiner Figuren in seinem 1833 publizierten Roman *Dichter und ihre Gesellen* von 1833 (1993, 111) bemerken. Peter Pfaff zufolge lässt sich dies auf Eichendorff und sein literarisches Schaffen übertragen – und damit auch erklären, warum Heidelberg den Autor fasziniert: „Schloß Lubowitz, seine Gärten, die Oder, die schlesischen Berge und Täler, eben die Welt seiner Kindheit, hat Eichendorff im Werk immer wieder variiert. Denselben Typus der Kulturlandschaft fand er [...] schließlich in Heidelberg in konzentrierter Weise wieder.“ (Pfaff 1987, 15). Die Eichendorff'sche Begeisterung für die Stadt mag sich also darin begründen, dass ihn diese an seine schlesische Heimat erinnert. Heidelberg und das sorgenfreie Studentenleben mögen als jene Heile Welt erscheinen, deren Verlust sich in Lubowitz hinsichtlich der dortigen krisenhaften Zustände zunehmend abzeichnet. Dies bedeutet jedoch nicht, dass die Auseinandersetzung mit Heimat bzw. Heimatgefühlen im Werk Eichendorffs im Zeichen von Verklärung und Regression stattfindet. Perspektivieren lässt sich Lubowitz in Anschluss an Korte – ohne damit dem Verlust des Familienstammsitzes die Bedeutsamkeit abzusprechen – angesichts der phantasmagorischen Aufladung vielmehr als eine Schimäre, die den eigenen Schreibprozess immer wieder antreibt, ja zur Quelle künstlerischen Produktivität wird.

Von dieser Deutungsfolie lässt sich wiederum eine Brücke zu *Herkunft* schlagen, denn auch hier verbindet sich der Ort der Kindheit mit Verlust und eben nicht mit idealisierenden Vorstellungen „des Geschützten, Ganzen, Ungebrochenen“ (Hartmann 2021, 358): „Es ist so: Das Land, in dem ich geboren wurde, gibt es heute nicht mehr.“ (H, 13) Auch für den Erzähler ist das Verlassen der Heimat unwiderruflich, wird aber ebenso wie bei Eichendorff zum Movens literarischer Produktion: „Literatur ist ein schwacher Kitt. [...] Ich beschwöre das Heile und überbrücke das Kaputte, beschreibe das Leben vor und nach der Erschütterung [...].“ (H, 217) Der erfahrene Verlust ist somit weniger als Ursprung einer auf Dauer gesetzten Krise als in seiner Funktion als Textproduktionsmaschine von Interesse, initiiert er doch die Auseinandersetzung mit Vergangenheit und Gegenwart durch Sprache.[24] Im Rahmen eines metafiktionalen Kommentars konstatiert der Erzähler in Bezug auf die eigene literarische Praxis:

---

der alte Ziergarten verwildert: einzelne Alleen, Statuen. Aber alles verlassen, still, nur die Nachtigallen schlagen noch, wie damals. Alles tot, keiner kennt mich mehr.“ (Eichendorff 1970, 182)

24 Vgl. hierzu Oliver von Howe, der in Bezug auf die Eichendorff'sche Biografie konstatiert: „Verlust ist Gewinn in der Literatur. Eine vergebliche Liebe, die verlassene Heimat, eine verspielte Hoffnung, die verlorene Zeit – das alles schlägt in der Dichtung seit je ertragreich zu

> Kaum eine meiner Figuren bleibt. Wenige kommen dort an, wo sie ursprünglich hinwollten. Selten sind sie sesshaft glücklich. Sie fliehen vor etwas mal mehr, mal weniger Existentiellem. Das Unterwegssein ist mal Last und mal Geschenk.
> Von Heimat sprechen sie selten. Wenn, dann meinen Sie keinen konkreten Ort. Heimat, sagt der Weltenbummler Mo, ist dort, wo man sich am wenigsten vornehmen muss. Heimat, sage ich, ist das, worüber ich gerade schreibe. (H, 64)

Gewissermaßen ex negativo („Von Heimat sprechen sie selten“) erklärt der Erzähler das Nachdenken über die eigenen Ursprünge zu einem zentralen Sujet des eigenen Schreibens. Auch seine Figuren erklärt er zu Vagant:innen und Wander:innen und greift damit einen in der Romantik geprägten Diskus auf, der Heimat „nicht auf einen geographischen Raum festlegt, sondern als Ort der Sehnsucht und durch seine unverfügbare Nähe als einen heterotopen, ‚anderen Ort‘ (Michel Foucault) konzipiert“ (Neuhaus und Arend 2020, 11).[25] Artikuliert wird eine Absage an ein statisches und territoriales Verständnis von Heimat, verworfen die Möglichkeit einer Definition mit Anspruch auf Allgemeingültigkeit: Statt Heimat an die Zugehörigkeit zu einem bestimmten Ort zu binden, verweist die obige Passage auf den Konstruktcharakter des Begriffs und auf den Sachverhalt, dass dieser individuell mit Bedeutung zu füllen ist. Der Frage nach einer möglichen Definition von Heimat begegnet der Erzähler entsprechend mit einer weiteren Erzählung:

> Fragt mich jemand, was Heimat für mich bedeutet, erzähle ich von Dr. Heimat, dem Vater meiner ersten Amalgam-Füllung. [...] Er hat unser aller Karies behandelt: bosnischen Karies, somalischen Karies, deutschen Karies. Einer ideellen Heimat geht es um den Karies und nicht darum, welche Sprache der Mund wie gut spricht. [...] Fragt mich jemand, was mir Heimat bedeutet, erzähle ich vom freundlichen Grüßen eines Nachbarn über die Straße hinweg. Ich erzähle, wie Dr. Heimat meinen Großvater und mich zum Angeln an den Neckar eingeladen hat. [...] Wie wir Stunden nebeneinander am Neckar standen, ein Zahnarzt aus Schlesien, ein alter Bremser aus Jugoslawien und ein fünfzehnjähriger Schüler ohne Karies, und wie wir alle drei ein paar Stunden lang vor nichts auf der Welt Angst hatten. (H, 175–177)

Buche. Erst das Verlorene, unerreichbar Gewordene setzt die Suche nach dem vergangenen Zustand, seine magische Beschwörung durch Sprache in Gang. So trägt Verlust dem eigenwilligen ökonomischen Gesetz der Kunst Rechnung: Er macht uns zu Teilhabern, Nutznießern des ästhetischen Gewinns.“ (2007)

25 Vgl. für den breiten Forschungsdiskurs zum Thema Heimat jüngst erschienen: Bescansa et al. (2022), Oesterhelt (2021), Iztueta (2021), Neuhaus und Arend (2020), Bescansa et al. (2020), Bönisch et al. (2020).

Die Anekdote wird zum Anlass, nationale Zugehörigkeiten als unbedeutend zu erklären – für jene, die das Konzept einer „ideellen“ Heimat vertreten, erweisen sie sich als irrelevant; entscheidend ist das Verbindende, das Gegenüber unabhängig von unbeeinflussbaren, kontingenten Faktoren wie dem Geburtsort oder der Muttersprache. „Heimat [...] ist das, worüber ich gerade schreibe“, konstatiert der Erzähler und verweist so auf ein Heimatkonzept, das sich mit Agency verbindet. In Bezug gesetzt wird Heimat mit der eigenen Literaturproduktion, herausgestellt wird damit dessen individuelle wie auch dynamische Dimension: Heimat zeigt sich für den Erzähler als Konstrukt, das immer wieder neu erschrieben wird und über das er selbst verfügen kann.

Mit Blick auf das Nachdenken und ‚Erschreiben‘ von Heimat ist es bedeutsam, dass sich hierbei für das Deutsche als Literatursprache entschieden wird: Verortet der Erzähler doch seine Texte und damit auch sich selbst als Autor in der literarischen Topografie des Ankunftslandes.[26] An die Stelle eines räumlichen Verständnisses von Heimat tritt in *Herkunft* das Konzept der Sprach- und Literaturheimat (vgl. Hartmann 2021, 367). Für eine sich damit aussprechende Deterritorialisierung des Heimatbegriffs wird ebenso plädiert, wenn der Text auf die Universalität wie Kontinuität der Erfahrung, den Ursprungsort zu verlassen und einen neuen Anfang zu wagen, verweist:

> In den meisten meiner Texte nach Oskoruša beschäftigte ich mich in irgendeiner Form explizit mit Menschen und Orten und damit, was es für diese Menschen heißt, an diesem bestimmten Ort geboren zu sein. Auch, wie das ist: dort nicht mehr leben zu dürfen oder zu wollen. [...] Ich schrieb darüber, über Brandenburg, über Bosnien, die geographische Verortung war gar nicht so entscheidend, Identitätsstress schert sich nicht um Breitengrade. (H, 64)

Lesen mag man die Passage als Kommentar zu der oftmals vorgenommenen Verbindung von Themen wie Herkunft und Identitätssuche, Verlust, Vertreibung und Flucht mit der Literaturproduktion von Autor:innen mit Migrationsbiografie, wodurch jene Erfahrungen als ‚Probleme‘ einer spezifischen Bevölkerungsgruppe perspektiviert werden. *Herkunft* zielt stattdessen darauf, das vermeintlich Andere nicht als Fremdes vorzuführen, sondern die im Text geschilderten Problemkonfigurationen als kulturübergreifend und somit als Eigenes erkennbar zu

26 Vgl. hierzu Hartmann: „Die Entscheidung für Deutsch als Literaturheimat realisiert sich also nicht durch die Wahl des Wohnortes, sondern im gezielten Sich-Einschreiben in den Kanon der deutschen Literatur. Sie setzt damit ausdrücklich keine Identifikation mit einer ‚deutschen Kultur‘ voraus, weil die überwiegenden Anteile dieses Kanons (mit Ausnahmen im späten 18. und im 19. Jahrhundert) sich im Gegenteil als das Randständige, Aufmüpfige und nicht selten Prekäre vom gesellschaftlichen Rand aus ins literarische Zentrum schreiben.“ (2021, 13)

machen. Dies eben auch durch den Bezug auf kanonische Autoren und Texte, der sich in *Herkunft* insbesondere in Form einer Aneignung und Aktualisierung Hölderlins und Eichendorffs zeigt. Eingeschrieben wird sich von Seiten des Erzählers hiermit dezidiert in die deutschsprachige Literaturtradition bzw. literarische Topografie – dies jedoch nicht mit dem Ziel, sich dadurch national oder territorial zu verorten, sondern um auszustellen, von welchen Prätexten und Autoren er und seine Texte sich herschreiben.

4 Schlussbetrachtung

Herkunft thematisiert nicht nur das Verlassen von vertrauten, mit Heimatgefühlen verbundenen Orten, sondern ebenso das Niederlassen bzw. das Ankommen an neuen. Von zentraler Bedeutung zeigt sich die Umwandlung von Abschied in Aufbruch, von Verlusterfahrungen in Gewinn: So erweist sich der Neuanfang, das Erlernen einer zuvor unbekannten Sprache und deren Anwendung als literarische Produktionskraft. Wie gezeigt wurde, kommt insbesondere Heidelberg für den Erzähler als Station des Lebenswegs eine besondere Bedeutung zu. Verorten lässt sich hier die erste literarische Sozialisierung wie auch der Startpunkt seiner Laufbahn als Schriftsteller. Aufgerufen werden mit dem Bezug auf Heidelberg als literarisches Zentrum wirkmächtige Traditionslinien, die den Erzähler und *Herkunft* in die Reihe von Autor:innen und Texten der Höhenkammliteratur stellen. Mittels der Schilderungen der in Heidelberg verbrachten Jahre wird folglich nicht nur der Mythos der Stadt fortgeschrieben, sondern ebenso ihre Bedeutung als Literaturstadt aktualisiert. Dies erfolgt zum einen, indem der Erzähler durch intertextuelle Verfahren das eigene Schreiben und die eigene Vita zu der Hölderlins und Eichendorffs in Bezug setzt. Beschreiben lässt sich das Verhältnis zu den Vertretern der Heidelberger Romantik hierbei als das eines aktualisierenden Rückbezugs: Die um Abschied und Ankommen, Verlust und Gewinn kreisenden Problemkonfigurationen des eigenen Schreibens spiegeln sich in der romantischen Vergangenheit. Prägend für den Erzähler sind jedoch nicht nur prestigereiche Vorbilder. In der Rückschau verbindet der Erzähler das hochkulturelle literarische Erbe Heidelbergs mit den literarischen Rezeptions- und Produktionserfahrungen seiner Jugend. Erweitert wird in *Herkunft* die Topografie Heidelbergs als literarischer Erinnerungsort um eine Literatur der Peripherie, den kanonischen Texten werden die mündlichen Erzählungen der Emmertsgrunder Jugendlichen an die Seite gestellt; beide Einflüsse werden in *Herkunft* als gleichermaßen prägend für die eigene Biografie als Leser und Autor präsentiert.

Einordnen lässt sich *Herkunft* somit in eine lange Reihe von Texten, in denen Heidelberg als Sehnsuchtsort zum Gegenstand literarischer Praxis wird. Die Bedeutung Heidelbergs als Literaturstadt wird in der Gegenwart affirmiert und seine Rolle als literarischer Erinnerungsort fortgeschrieben. Und dies durch einen Literaturschaffenden, der weder in Deutschland geboren ist, noch dessen Muttersprache deutsch ist – was angesichts der Einordnung der Heidelberger Romantik als Nationalliteratur (und ihrer bis in die Gegenwart sich fortsetzenden nationalistischen Vereinnahmung) nicht unerheblich scheint. Mit dem Bezug auf die Heidelberger Romantik und zwei ihrer Protagonisten, der Selbstbeschreibung als „Heidelberger Junge" (H, 131) und somit auch als ein durch Heidelberg geprägter Schriftsteller, schreibt sich der Erzähler in den Kanon ein und verortet sich im Zentrum der deutschsprachigen Literatur. Kategorien wie ‚Nationalliteratur' und ‚Migrationsliteratur', Zentrum und Peripherie werden in *Herkunft* mittels der Verbindung von Hölderlin, ARAL-Literatur und Eichendorff nivelliert, verschiedene Einflüsse stehen in der Erzählung gleichberechtigt nebeneinander. Ausgehend hiervon lässt sich abschließend erneut der Bogen zu Eichendorff schlagen. In seinem fragmentarischen *Bilderbuch aus meiner Jugend* (1843–1854) hält Eichendorff fest: „[W]ir alle sind, was wir gelesen" (1993, 378) und perspektiviert somit, wie Christian Begemann festhält, „das Subjekt als Summe von Lektüreerfahrungen" (2005, 1). Stanišić, so ließe sich behaupten, würde dem zustimmen, zeugt doch *Herkunft* mit Blick auf die Heterogenität der im Werk verarbeiteten Prätexte eindrücklich davon.

5 Literaturverzeichnis

5.1 Primärliteratur

Eichendorff, Joseph von: „Bilderbuch aus meiner Jugend". *Werke in sechs Bänden. Bd. 5: Tagebücher, Autobiographische Dichtungen, Historische und politische Schriften*. Hg. Hartwig Schultz. Frankfurt a. M.: DKV, 1993. 65–71.

Eichendorff, Joseph von: „Dichter und ihre Gesellen". *Werke in sechs Bänden. Bd. 3: Dichter und ihre Gesellen. Erzählungen*. Hg. Britta Schillbach und Hartwig Schultz. Frankfurt a. M.: DKV, 1993. 111.

Eichendorff, Joseph von: „An den Hasengarten". *Werke in sechs Bänden. Bd. 1: Gedichte. Versepen*. Hg. Hartwig Schultz. Frankfurt a. M.: DKV, 1987. 120–121.

Eichendorff, Joseph von: „Robert und Guiscard". *Werke. Bd. 4: Nachlese der Gedichte. Fragmente. Tagebücher*. Hg. Jost Perfahl. München: Winkler, 1970. 182.

Goethe, Johann Wolfgang: „Heidelberg, d. 26. August 1797". *Tagebücher. Bd. 2, I: 1790–1800. Text.* Hg. Edith Zehm. Stuttgart und Weimar: J. B. Metzler, 2000. 146–147.

Hölderlin, Friedrich: „An die Mutter. Maulbronn, Juni 1788“. *Sämtliche Werke und Briefe. Bd. 3: Die Briefe. Briefe an Hölderlin. Dokumente*. Hg. Jochen Schmidt. Frankfurt a. M.: DKV, 1992. 45.
Hölderlin, Friedrich: „Heidelberg“. *Sämtliche Werke und Briefe. Bd. 1: Gedichte*. Hg. Jochen Schmidt. Frankfurt a. M.: DKV, 1992. 242.
Stanišić, Saša: *Herkunft*. München: btb, 2020 [2019].

5.2 Sekundärliteratur

Augé, Marc: *Nicht-Orte*. München: C. H. Beck, 2010.
Barone, Heng: „Sprachheimat(en). Von der Romantik zur deutschsprachigen interkulturellen Gegenwartsliteratur“. *Fremde Heimat – Heimat in der Fremde*. Hg. Stefan Neuhaus und Helga Arend. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2020. 221–238.
Begemann, Christian: „Eichendorffs Intertextualitäten“. *Aurora* 65 (2005): 1–24.
Benzenhöfer, Udo: „Flucht, Ruhe, Schicksal, Dank: Zur Ode *Heidelberg* von Friedrich Hölderlin“. *Ruperto Carola* 76 (1987): 184–189.
Bescansa, Carme, Renata Cornejo, Garbiñe Iztueta-Goizueta, Iraide Talavera-Burgos und Mario Saalbach (Hg.): *Eine schöne neue Welt? Heimat im Spannungsfeld von Gedächtnis und Dystopie in Literatur, Film und anderen Medien des 20. und 21. Jahrhunderts*. Wien: Praesens, 2022.
Bescansa, Carme, Mario Saalbach, Iraide Talavera und Garbiñe Iztueta (Hg.): *Unheimliche Heimaträume: Repräsentationen von Heimat in der deutschsprachigen Literatur seit 1918*. Bern u. a.: Peter Lang, 2020.
Bönisch, Dana, Jil Runia und Hanna Zehschnetzler (Hg.): *Heimat revisited. Kulturwissenschaftliche Perspektiven auf einen umstrittenen Begriff*. Berlin und Boston: De Gruyter, 2020.
Bürkert, Joachim: „Gewachsenes und Gebautes. Heidelberg als romantische Ideallandschaft“. *Deutsche Romantik: Ästhetik und Rezeption. Beiträge eines internationalen Kolloquiums an der Zereteli-Universität Kutaissi 2006*. Hg. Rainer Hillenbrand. München: Iudicum, 2008. 97–109.
Codina Solà, Núria: „Schreiben als ‚Auseinandersetzung mit der [...] immer neuen Sprache‘: Literarische Sprachen im Werk von Saša Stanišić“. *Literarische (Mehr)Sprachreflexionen*. Hg. Barbara Siller und Sandra Vlasta. Wien: Praesens, 2020. 349–372.
Debon, Günther: *Das Heidelberger Jahr Joseph von Eichendorffs*. Heidelberg: Gudejahn, 1992.
Debon, Günther: *Der Weingott und die blaue Blume. Dichter zu Gast in Heidelberg*. Heidelberg: Gudejahn, 1995.
Doering, Sabine: „Hölderlins Ode *Heidelberg*“. *Der Deutschunterricht* 58 (2006): 7–15.
El Hissy, Maha: „Die Abschweifung ist Modus meines Schreibens. Narrative und politische Abenteuer in Saša Stanišić *Herkunft* (2019)“. *ZfK – Zeitschrift für Kulturwissenschaften* 2 (2020): 143–154.
Gassner, Florian: „Frei-Zeit am Abgrund: *Herkunft* von Saša Stanišić.“ *Frei-Zeit in der Gegenwartsliteratur. Wissensordnungen im Wandel*. Hg. Yvonne Nilges. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2021. 223–240.
Grunewald, Eckhard: „‚Ich sitze hier auf den Trümmern meines Geburtsortes‘. Auf der Suche nach Eichendorffs Lubowitz“. *Mein Schlesien – Meine Schlesier. Zugänge und*

Sichtweisen. *Teil II*. Hg. Marek Halub und Matthias Weber. Leipzig: Universitätsverlag, 2011. 44–49.

Fink, Oliver: „Memories vom Glück“. Wie der Erinnerungsort Alt-Heidelberg erfunden, gepflegt und bekämpft wurde. Heidelberg u. a.: Regionalkultur, 2002.

Hamlin, Cyrus: „Hölderlins *Heidelberg* als poetischer Mythos“. *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft* 14 (1970): 437–455.

Hartmann, Tina: „Deutsch als Literaturheimat: warum Literatur multilingualer Autorinnen und Autoren einfach deutsche Literatur ist“. *Discourses on nations and identitites*. Hg. Daniel Syrovy. Berlin und Boston: De Gruyter, 2021. 355–369.

Iztueta, Garbiñe, Carme Bescansa, Iraide Talavera und Mario Saalbach (Hg.): *Heimat und Gedächtnis heute. Literarische Repräsentationen von Heimat in der aktuellen deutschsprachigen Literatur*. Bern u. a.: Peter Lang, 2021.

Kegel, Sandra: „*Herkunft* von Saša Stanišić. Heimat ist, wo die Drachen sprechen“. *FAZ* (18.03.2019), https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/rezensionen/belletristik/rezension-zum-neuen-roman-herkunft-von-sa-a-stani-i-16089790.html#void (01.08.2022).

Korte, Hermann: *Joseph von Eichendorff*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2007.

Kumlehn, Martina: „Herkunft, Heimat und Identität narrativ erkunden: Der Roman *Herkunft* von Saša Stanišić in religionspädagogischer Perspektive“. *Zeitschrift für Pädagogik und Theologie* 4 (2021): 376–393.

Lötscher, Christine: „Explosive Kontaktzonen. Tankstellen als poetologische Drehpunkte im Coming-of-Age-Genre“. *Jahrbuch der Gesellschaft für Kinder- und Jugendliteraturforschung* (2020): 110–121.

Lüdtke, Torsten: „Von der Heidelberger Romantik zur Romantik Heidelbergs – eine Stadt zwischen Kunst, Kitsch und Korporationen“. *Steinbruch. Deutsche Erinnerungsorte. Annäherung an eine deutsche Gedächtnisgeschichte*. Hg. Constanze Carcenac-Lecomte. Frankfurt a. M. u. a.: Peter Lang, 2000. 187–199.

Neuhaus, Stefan und Helga Arend: „Einleitung“. *Fremde Heimat – Heimat in der Fremde*. Hg. dies. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2020. 11–19.

Oesterhelt, Anja: *Geschichte der Heimat. Zur Genese ihrer Semantik in Literatur, Religion, Recht und Wissenschaft*. Berlin und Boston: De Gruyter, 2021.

Pfaff, Peter: „Idylle und Aussicht. Eichendorffs Heidelberg“. *Heidelberg im poetischen Augenblick*. Hg. Klaus Manger und Gerhard von Hofe. Heidelberg: v. Decker, 1987. 153–169.

Pott, Hans-Georg: „Die Entfernung der Heimat. Magische Gedächtnisorte bei Eichendorff“. *Der Deutschunterricht* 58.2 (2006): 22–28.

Rink, Christian: „‚Wer bist du eigentlich?‘ Saša Stanišić und das transkulturelle Einschreiben in die europäische Literaturtradition“. *Migration, Diversität und kulturelle Identitäten. Sozial- und kulturwissenschaftliche Perspektiven*. Hg. Hans W. Giessen und ders. Stuttgart: J. B. Metzler, 2020. 195–205.

Schultz, Hartwig: *Joseph von Eichendorff. Eine Biographie*. Frankfurt a. M.: Insel-Verlag, 2021.

Scharnowski, Susanne: *Heimat. Geschichte eines Missverständnisses*. Darmstadt: WBG, 2019.

Strack, Friedrich: „Heidelberg als Stadt der Romantik“. *Stätten deutscher Literatur. Studien zur literarischen Zentrenbildung 1750–1815*. Hg. Wolfgang Stellmacher. Frankfurt a. M. u. a.: Peter Lang, 1998. 455–474.

Sühnel, Rudolf: „Eichendorff und Heidelberg“. *Ruperto Carola* 41 (1989): 96–100.

Werner, Florian: *Die Raststätte. Eine Liebeserklärung*. München: Hanser, 2021.

Katharina Richter

„Ich denke, das kommt einfach auch mit ins Buch“

Saša Stanišićs *Herkunft* als Storyworld zwischen Tweet und Buchformat

Am 1. Mai 2018 schreibt Saša Stanišić auf Twitter: „Erinnere mich an einen 1. Mai in Heidelberg, 1995 oder 1996. Mit Nico, Patrick und Pekka, dem Finnen am Rangierbahnhof, steigen in die Güterwaggons ein – ihr schöner Rost – klettern dann über den Zaun auf das Gelände der Altpapierdeponie.“ (Stanišić 01.05.2018) Diese Szene jugendlicher Abenteuerlust dürfte kundigen Leser:innen nicht fremd vorkommen, taucht doch die Episode zum Heidelberger Rangierbahnhof unter der Kapitelüberschrift „Unsinn bauen“ in Stanišićs 2019 erschienenen Werk *Herkunft*[1] wieder auf.

Und das ist kein Einzelfall – Stanišić bereitet die Veröffentlichung von *Herkunft* auf Twitter akribisch vor. Bereits ein Jahr vor der Veröffentlichung tweetet Stanišić regelmäßig Inhalte zu seinem Buchprojekt und lässt seine Followerschaft auf Twitter daran teilhaben.[2] Stanišić zeigt sich auch damit als einer der Autor:innen der Gegenwart, der virtuos verschiedene Kanäle, Plattformen und Formate bespielt. Insbesondere Twitter ist bis zum Frühling 2022 für ihn eine Plattform, auf der er beinahe täglich aktiv kommentiert, retweetet, persönliche Statusmeldungen verlautbaren lässt, aber eben auch literarische Texte vorveröffentlicht und seinen Schreibprozess reflektiert, Reisen dokumentiert und Fragen an seine Community heranträgt.[3]

Ein derart feines Netz an Interdependenzen entwirft Stanišić geradezu meisterlich im Rahmen seines Buchprojekts *Herkunft*. Dazu gehören Tweets, die sich direkt mit dem eigenen Schreiben und der Autorrolle auseinandersetzen und Tweets, die Motive aus *Herkunft* aufgreifen sowie gepostete Fotos bspw. von

---

1 Im Folgenden im Fließtext mit der Sigle „H“ und Seitenzahl zitiert.

2 *Herkunft* erscheint im März 2019, die regelmäßigen Tweets zum Text sind auf Stanišićs Account ab März 2018 zu verzeichnen.

3 Gegenwärtig sieht es so aus, als gehöre Stanišićs Twittertätigkeit der Vergangenheit an, hat er doch im April 2022 den Wechsel zur Microblogging-Plattform Mastodon vollzogen. Aus diesem Grund sind die hier besprochenen Tweets nicht mehr online abrufbar (Stand: 04.11.2022).

Open Access. © 2023 bei den Autorinnen und Autoren, publiziert von De Gruyter. Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.
https://doi.org/10.1515/9783110787436-010

seinen Bosnienreisen. Stanišić lanciert auf Twitter seine Buchveröffentlichung, bewirbt seine Lesungen und kommentiert Rezensionen. Die Tweets sind inhaltlich sehr heterogen und beinhalten Fragen wie: „Was ist das Standardwerk über Drachen?" (Stanišić 20.07.2018) genauso wie die Einladung: „Ich möchte mit euch gern unsere Kindheit in der Sozialistischen Föderativen Republik Jugoslawien verbringen" (Stanišić 22.05.2018) oder auch die Anmerkung: „Solltet ihr demnächst ein Buch lesen, in dem irgendwie Quatsch steht, dann habt ein wenig Nachsicht. Schreiben bei 30 Grad ist so eine Sache." (Stanišić 31.05.2018)

Im Gegensatz zur großen Tweetmenge, die Stanišić zu seinem Projekt *Herkunft* veröffentlicht hat, ist der Text selbst qua seiner äußeren Begrenzung durch das Buchformat leichter zu überblicken: Im autofiktionalen Roman *Herkunft* versucht der mit dem Autor gleichnamige autodiegetische Erzähler Saša Stanišić[4] sich anhand der eigenen Familiengeschichte dem zentral gesetzten Begriff der Herkunft zu nähern. Die autofiktionale Erzählweise, die ein Nähegefühl der Leser:innen zum Autor erzeugt, befeuert Stanišić, wenn er das Spiel mit Fakt und Fiktion in den sozialen Medien und insbesondere auf Twitter fortführt: So wird jenes Nähegefühl durch die scheinbare Unmittelbarkeit des Mediums potenziert.

Stanišić erweitert in den sozialen Medien die Erzählwelt aus *Herkunft* in einen transmedialen Kosmos. Dieser Kosmos ist weder in sich konsistent noch widerspruchsfrei. Mit manchen Kinderbildern und Fotos seiner Reisen nach Višegrad beglaubigt Stanišić Szenen aus *Herkunft* als autobiografisch, doch viel häufiger unterläuft er auf Twitter die sowieso schon im autofiktionalen Roman als unsicher ausgestellten Erinnerungen erneut. Diese Methode tritt besonders in Stanišićs eigenwilliger Threadpraxis zutage. Ein Thread meint auf Twitter eine Aneinanderreihung mehrerer Tweets. Auf diese Weise lässt sich der Zwang zur Kürze mit 280 Zeichen pro Tweet umgehen und trotz Zeichenbegrenzung längere Texte Stück für Stück zusammenstellen. Und genau das macht Stanišić, wenn er Textpassagen aus dem Manuskript zu *Herkunft* innerhalb eines Threads aneinanderreiht und vorveröffentlicht.

Diese transmediale Vorgehensweise stellt ganz neue Fragen an die Literaturwissenschaft: Wie geht man mit Texten um, die schon ein Jahr vor Erscheinen des Buchs auf Twitter gepostet werden, jedoch nicht mit der Buchfassung exakt übereinstimmen? Wie lässt sich eine transmediale Autor:inneninszenierung beschreiben, die die Unterscheidung zwischen öffentlicher, netzöffentlicher und

4 Der Schwierigkeit der Unterscheidung von Autor, Erzähler und Protagonist aufgrund ihrer Namensidentität wird im vorliegenden Aufsatz wie folgt begegnet: Ohne weitere Erläuterung bezieht sich Stanišić stets auf den Autor. Ist der Erzähler bzw. Protagonist gemeint, wird speziell darauf hingewiesen.

Privatperson offensiv aushebelt? Die Bestimmung eines Werks und seiner Grenzen wird in hybriden literarischen Arbeiten vor neuartige Herausforderungen gestellt. Anhand Stanišićs literarischer Threads sollen im Folgenden jene Fragen diskutiert und erste Zugänge vorgeschlagen werden.

1 Stanišićs Threadpraxis: Pluralisierung

Zwischen März 2018 und Oktober 2019 stellt Stanišić insgesamt zehn Threads online, die sich mit *Herkunft* befassen. Das Besondere dabei ist, dass acht der zehn Threads kurze Vorabveröffentlichungen aus *Herkunft* beinhalten und damit explizit literarischer Natur sind. Doch keine dieser ‚Single-Auskopplungen‘ aus *Herkunft* entspricht exakt der *Herkunft*-Fassung – durchweg sind weitere Bearbeitungen im Nachhinein festzustellen, was wohl am frühen Zeitpunkt liegen mag, zu welchem die Threads entstehen. Acht Textpassagen liegen somit in zweifacher Version – als Thread und in Buchform – vor. Im Folgenden sollen beispielhaft zwei Threads vorgestellt sowie der Frage nachgegangen werden, wie die Threads zur autofiktionalen Strategie beitragen bzw. den autofiktionalen Charakter des *Herkunfts*kosmos transmedial erweitern.

Die oben angesprochene Episode vom Heidelberger Rangierbahnhof ist ein solches Beispiel einer Textpassage, die Stanišić in einem Thread vorveröffentlicht. Darin klettert der junge Protagonist Stanišić mit drei Freunden in einen Papiercontainer einer angrenzenden Altpapierdeponie. Einer der Jungen zündet sich eine Zigarette an, etwas Papier beginnt zu kokeln und sie fliehen. Doch zum Glück bricht kein Feuer aus. Der Thread ist mit sieben aneinandergereihten Tweets nicht sonderlich lang (s. Abb. 1 und 2).

Etwas springt sofort ins Auge: Dieser Thread und auch die anderen Vorveröffentlichungen auf Twitter sind mit einer Ernsthaftigkeit und Akribie vorangetrieben worden, die eigentlich für Twitter nicht unbedingt üblich ist. Gerade die korrekte Zeichensetzung, das Einhalten der Groß- und Kleinschreiben, die komplexe Syntax sowie der Umfang der Threads zeigen deutlich: Hier wurden Textpassagen aus dem damals vorläufigen Manuskript entnommen und Text, der auf eine Veröffentlichung in Buchformat hin konzipiert wurde, in kurze Tweets unterteilt und in ein anderes Format übertragen. Die innere Geschlossenheit setzt die Threads vom sonst ewig flüchtigen Twitterstrom ab; monolithisch wirken die Textblöcke im sonst partikelhaft heterogenen Umfeld.



Abb. 1: Tweet 01.05.2018.



Abb. 2: Tweet 01.05.2018 Fortsetzung.

Vergleicht man die Twitter- und die Buchversion der Rangierbahnhof-Episode miteinander, fällt auf, dass der Inhalt im Grunde gleich geblieben ist, nur manche stilistische Wendung wurde später noch modifiziert. Auch das Tempus wird in keinem der Threads maßgeblich verändert. Nur eine Differenz zeigt sich markant: die Namen. Im Thread heißen Stanišićs Gefährten Nico, Patrick und Pekka, in *Herkunft* hingegen Piero, Martek und Dule. Es hat eine Veränderung von Namen, die eher verbreitet im deutschen Sprachraum sind (bis auf Pekka), hin zu Namen gegeben, die hierzulande (noch) mit einem Migrationshintergrund assoziiert werden. Ob die Geschichte einem realen Ereignis aus Stanišićs Vergangenheit entspricht und wenn ja, welche Jungen mit welchem Namen tatsächlich dabei waren, lässt sich nicht feststellen. Der Wechsel der Namen verweist in jedem Fall auf eine bewusste Entscheidung hinsichtlich der Schaffung bestimmter

Assoziationsräume, wird doch mit der veränderten Namenswahl der Heidelberger Emmertsgrund als migrantisch geprägter Stadtteil deutlicher herausgestellt.

Die bewusste Veränderung von Figurenkonstellationen spielt auch für einen weiteren Thread-Buch-Vergleich eine entscheidende Rolle: Am 23. Mai 2018 veröffentlicht Stanišić auf Twitter die Schilderung des Tags der Jugend, der im ehemaligen Jugoslawien am 25. Mai gefeiert wurde und an welchem junge Männer und Frauen eine Stafette durch alle Landesteile trugen, um sie schließlich dem jugoslawischen Staatschef Tito zu überreichen. Der Thread ist mit 23 aneinandergereihten Tweets der umfangreichste zu *Herkunft*. Im Vergleich zum ersten Threadbeispiel weist die Textfassung dieses Threads noch augenfälligere Differenzen zur Textversion der Buchfassung auf, die sich in *Herkunft* unter der Kapitelüberschrift „Die Stafette der Jugend" auf Seite 238–241 findet. Dort heißt es:

> Einmal war ich selber Stafettenträger. 1986 oder 1987 war das. Damals glaubte ich, weil ich gut in der Schule war und Gedichte über heroisch sterbende Partisanen schrieb. Heute weiß ich, Vater hatte mich reinorganisiert […]. Beim Frühstück erinnerte Vater mich an meine Rolle: die Stafette vom Genossen Vorläufer oder der Genossin Vorläuferin entgegennehmen, über den Kopf heben wie einen Pokal, sich freuen, die Stafette weiterreichen. Er fragte, ob alles klar sei. Ich salutierte. (H, 239)

Im Thread findet sich hingegen folgende Version:

> Ich erinnere mich, dass ich die Stafette einmal, das einzige Mal, selbst halten durfte […]. Der Morgen war ein Angstfiebern und eine Vorfreude mit Kajmakbrot-nicht-aufessen-können und Mutters wiederholtem Versprechen, dass das wahr sei, dass ich das Ding wirklich in Empfang nehmen dürfte. Sie wiederholte, was genau ich zu tun hätte, wie ich die Stafette über den Kopf zu heben hatte, wie einen Pokal, dann lachen, dann die Stafette sofort weiterreichen, das sei ganz wichtig, sofort weiterreichen, ja nicht zögern oder sich wegbewegen, wegbewegen sei ganz schlecht […]. Damals glaubte ich, weil ich sehr gut in der Schule war, heute glaube ich, weil Mutter im Parteikommitee war. (Stanišić 23.05.2018)

Aus der Mutter 2018 auf Twitter wird im Buch 2019 der Vater, Vater und Mutter werden austauschbar. Die unzuverlässige Erzählweise ist in *Herkunft* explizit Thema und wird nun durch die oben genannten Textvergleiche zwischen Tweet und Buchversion in ihrer Wirkung noch einmal potenziert. Der transmediale Textdrift offenbart Minimalverschiebungen, die das Erinnerungsvermögen als lückenhaft und unsicher diskutieren. In *Herkunft* und auf Twitter werden von Stanišić Alternativszenarien kreiert, die die ständige Weiterbearbeitung der Texte und damit die dynamische Konstruktionshaftigkeit von Erinnerung veranschaulichen.

vorn, manche nach hinten, es gibt Hecken und Holzzäune und manche Briefkästen tragen geschnörkelte Namen, ich war in der Ortenauer Straße auf dem Weg zu meiner Schule niemals wirklich hungrig, ich war manchmal aufgeregt, ich war gelangweilt, mir war heiß, kalt, aber nicht übertrieben, ich habe in der Ortenauer Straße nie in die Hecke gepisst, weil alles so sauber war, in der Ortenauer Str., und einmal, in der elften Klasse, nach Kriegsende in Bosnien, stieg ich nach der Schule in einen Vorgarten, einfach so, eine winzige Rutsche stand da, Kinderspielzeug, eine Bierbank, Tisch, auf dem Tisch eine Schüssel mit Kartoffeln, es gab Gardinen, es gab einen Schuhabtreter, der Name an der Klingel war ein deutscher Name, ein Mann, eine Frau und dann mit Kinderschrift ergänzt die Vornamen zweier Kinder, ich habe auf meine Turnschuhe gesehen, Mutter hat die mir bei *Deichmann* gekauft, sie sahen okay aus, waren schlicht schwarz, und das Gras war kurz, es wuchsen gelbe Blumen in den Beeten und in der Ecke stand ein Gerätehäuschen, ich habe die Tür geöffnet und das dämmrige Dunkel des Gerätehäuschens tief eingeatmet, es roch nach Öl und Eisen.

(in Klammern)

(hier einen Punkt setzen, um das Atemholen, Aus-atmen zu spiegeln?)

1 30

Abb. 3: Tweet 24.09.2018.

Neben vorveröffentlichten Textpassagen in Form von Threads postet Stanišić im September 2018 auch drei abfotografierte Manuskriptseiten seines *Herkunft*-Textes, die laut Stanišićs eigener Angabe Lektoratsanmerkungen zeigen. Stanišić macht mit den Bildern einen kleinen Ausschnitt seines Arbeitsprozesses öffentlich einsehbar und führt der Followerschaft die Gemachtheit seines Texts vor Augen. Es wird deutlich: Hier ist kein einsames Genie am Werk, sondern ein Autor, der gemeinsam mit seinen Lektor:innen handwerklich am Text feilt. Simon Sahner beschreibt den Prozess wie folgt: „Er verkehrt auf diese Weise durchaus

etablierte und traditionelle Formen der Schreibinszenierung ins Gegenteil und unterläuft die genieästhetisch geprägte Vorstellung eines Autors, der im solitären Schaffensrausch ein geniales Werk verfasst." (Sahner 2021, 92) Wie bereits im Buch-Threadverhältnis Alternativszenarien herausgestellt werden konnten, lassen sich auch in der Gegenüberstellung der Buchversion mit den abfotografierten Manuskriptseiten Differenzen in der Verwendung einzelner Motive erkennen.

Auf der oben abgebildeten Manuskriptseite erzählt der autodiegetische Erzähler und Protagonist Stanišić, wie er auf dem Heimweg von der Schule die Ortenauer Straße durchquert und in den Garten eines Hauses einsteigt. Diese Passage, die auf Twitter als Foto vorliegt, findet sich in *Herkunft* auf Seite 137. Neben kleineren Änderungen und Umstellungen springt ein Eingriff direkt ins Auge: Im Text der fotografierten Manuskriptseite entdeckt der Protagonist im Vorgarten auf einem Tisch eine Schüssel mit Kartoffeln. In *Herkunft* ist aus den Kartoffeln eine Schale mit Äpfeln geworden. Im Thread verbleiben alle Kartoffeln unangetastet in der Schale, wohingegen in der *Herkunft*-Version der Protagonist einen Apfel einsteckt, bevor er den Garten verlässt. Eine Schale mit Äpfeln in einem fremden Garten ist wohl eher die rechte Versuchung mit biblischem Setting als ein schnöder Erdapfel, der im rohen Zustand wohl kaum verführen mag. Die Beispiele zeigen: Der Kern der Geschichte wird durch die Veränderungen von Namen, Personen und Motiven nicht berührt und doch verändern sich Konnotationen, Anspielungsräume und/oder Genderperformanzen.

Durch den Vergleich beider Textversionen wird eine biografisierende Lesart unterlaufen und die fiktionale Ausgestaltung offenbar. Es scheint jedoch unwahrscheinlich, dass der Großteil der Leser:innen von *Herkunft* auf Twitter alte Threads aufsucht, um solche Vergleiche durchzuführen und Differenzen zwischen den Fassungen festzustellen, unterscheidet sich doch die Buchrezeption in diesem Punkt fundamental von der Twitternutzung: Nichts scheint so alt wie ein Tweet von gestern, ein Buch hingegen nimmt man sich öfter und zumeist in Ruhe vor. Kurzum: Wenn Stanišić mit Absicht Differenzen zwischen den Formaten implementiert hat, konnte er kaum davon ausgehen, dass die Leser:innenschaft diese mehrheitlich bemerken würde. Doch hat man einmal beide Fassungen nebeneinander gelegt, so übertragen sich die daraus resultierenden Erkenntnisse auf die weitere Lektüre von *Herkunft*. Hinter jede Episode schleicht sich nun ein Fragezeichen ein: War in einer vorherigen Fassung manche Figur, manches Motiv ganz anders ausgerichtet? Die autobiografische Referenz wird ausgehebelt und die fiktionale Ausgestaltung in jeder Szene noch naheliegender. Die Vergleiche der Textfassungen über Formatgrenzen hinweg lösen Stanišićs autofiktionale Arbeit folglich aus dem engen Kosmos des Romans und stellen sie in einen größeren Text-Kontext – ganz im Sinne Jörg Pottbeckers erweiterter

Auffassung von Autofiktion: „Autofiktionalität weist explizit über den Bücherrand hinaus, indem sie häufig mit *Social Media*-Performanz, Internet- und anderen medialen Präsenzen (Interviews, Auftritte etc.) wie auch anderen Textsorten verzahnt ist.“ (Pottbeckers 2017, 16)

2 Stanišićs Twitterpraxis: Überblendung

Eine Analyse von Stanišićs *Herkunfts*kosmos ist eine Analyse des Zusammenspiels verschiedener Formate. *Formate* verstehe ich im Sinne Axel Volmars als bestimmte Formen des Zuschnitts. Volmar unterscheidet derer drei:

> Formate konfigurieren, spezifizieren und standardisieren Medien, treten dabei allerdings auf sehr unterschiedliche Arten und Weisen in Erscheinung – etwa als geometrische Bestimmungen von Zuschnitten und Seitenverhältnissen, als dramaturgische Elemente von Rundfunksendungen bzw. thematische Zuspitzungen ganzer Sender oder als technische Spezifikationen digitaler Dateiformate. (Volmar 2020, 19)

Diese Einhegung, die das Format produziert, bringt sowohl einen Angebotscharakter, also Affordanzen mit sich als auch Begrenzungen. Caroline Levine entleiht den Begriff *affordance* der Designtheorie und macht ihn für die Literaturwissenschaften fruchtbar. Ihre knappe Definition lautet wie folgt: „*Affordance* is a term used to describe the potential uses or actions latent in materials and designs.“ (Levine 2015, 6) Jeder Gegenstand legt gemeinhin eine bestimmte Nutzung nahe, kann jedoch auch davon abweichend Gebrauch finden. Normalerweise wird ein Buch gelesen, doch manchmal lässt sich mit ihm auch ein wackeliger Tisch stabilisieren. Wendet man den Affordanzbegriff auf das Format an, so stellt sich die Frage, inwiefern ein bestimmtes Format gewisse Nutzungspraktiken anbietet bzw. ausschließt.

Mit Blick auf die hier verhandelten Formate Buch[5] und Tweet wird schnell klar, dass Stanišić in der Bespielung verschiedener Formate auch deren Vielfalt an Nutzungsmöglichkeiten ausschöpft. Ohne jedwede Gatekeeper:innen von Verlagsseite können Autor:innen ihre Inhalte auf Twitter veröffentlichen. Damit wird Twitter zum Experimentierfeld und verspricht eine scheinbar unvermittelte Kommunikation zwischen Autor:innen und ihren Follower:innen. Neben dem

---

5 Das Buch selbst ist nicht ein Format, sondern vielmehr ein Medium, das in verschiedenen Formaten seine konkrete Manifestation findet. (Vgl. Niehaus 2017, 8) Das Format verleiht dem Medium seine Form und so gibt es nicht *das* Buch, sondern Taschenbücher, gebundene Bücher und E-Books, wobei sich auch das E-Book wiederum auffächern lässt in EPub und PDF.

künstlerischen Freiraum ist Twitter eine Selbstvermarktungsmaschine. Bei keinem anderen Roman war Stanišić im Vorhinein so aktiv auf Twitter wie bei *Herkunft*. Neben Affordanzen des Marketings, der Selbstinszenierung, der Rezeptionslenkung und einem direkten Draht zum Publikum bietet Twitter die Möglichkeit, auf aktuelle Ereignisse in Sekundenbruchteilen zu reagieren.

Mit Blick auf *Herkunft* spielen zwar Reaktionen auf tagesaktuelle Ereignisse eine geringe Rolle, doch die Bezugnahme auf ein spezielles Datum nutzt Stanišić einige Male aus, um die Überblendung zeitlicher Ebenen zu forcieren. So verbindet er manches konkrete Datum mit Sujets aus *Herkunft*. Diese Strategie zeigt sich besonders in der Platzierung einzelner Threads: Der Thread zur Rangierbahnhof-Episode wird am 1. Mai 2018 online gestellt und handelt von einem 1. Mai 1995 oder 1996. Die Schilderungen zum Tag der Jugend postet Stanišić am 23. Mai 2018, zwei Tage vor dem Datum des jugoslawischen Feiertags, dem 25. Mai. Am 20. Juli 2018 folgt datumsgetreu ein Thread über Stanišićs Großvater Pero, der mit den folgenden Worten eingeleitet wird: „Heute vor 32 Jahren starb mein Großvater, Petar – Pero – Stanišić. Er wurde 63 Jahre alt.“ (Stanišić 20.07.2018) All die hier kurz angerissenen Threads sind Textpassagen aus *Herkunft*, die Stanišić auf Twitter vorveröffentlicht bzw. in einer früheren oder geänderten Textfassung den Follower:innen präsentiert.



Abb. 4: Tweet 07.03.2019.

Genauso, wie die Ausschnitte aus *Herkunft* mit dem jeweils aktuellen Datum 2018 kongruent geführt werden, setzt Stanišić am 7. März 2019 auf Twitter schließlich auch die Veröffentlichung von *Herkunft* mit seinem eigenen Geburtstag ins Verhältnis. (Abb. 4)

In der Zusammenschau wird klar: Das Übereinanderlegen der Zeitebenen Kindheit, Jugend und Gegenwart, die sich in jeweiligen Daten verdichten, hat bei Stanišić System. Durch diese Taktik erwächst insgesamt der Eindruck, als verlaufe das Jahr 2018/2019 vor der Veröffentlichung von *Herkunft* in drei Zeitebenen: einmal im Jugoslawien der 1980er Jahre, dann im Heidelberg der 1990er Jahre und schließlich im Heute. Die verschiedenen Schichten liegen stets übereinander und sind nicht zu trennen. Die Verbindung von Ereignissen über ein bestimmtes Datum wird ein wichtiges Instrument, Raum und Zeit innerhalb des autofiktionalen Schreibprojekts oszillieren zu lassen. Stanišić vereinfacht auf diese Weise die Identifikation der Lesenden, da er über die Datumsverwandtschaft eine Brücke zwischen Gegenwart und Vergangenheit baut und die Nutzer:innen somit in den Text hineinzieht. Diese Überblendungstechnik ist nur mit den Mitteln von Social Media möglich. Das Angebot der Plattformen, ohne Zeit- und Kostenaufwand ständig Inhalte posten zu können, lässt Synergien in der Zeitdimension zu, die das Buch nicht zu leisten vermag. Die Twitteraffordanzen unterstützen damit das autofiktionale Bestreben der wechselseitigen Überblendung von Gegenwart und Vergangenheit im Schreiben über Herkunft und Erinnerung.

3 Die Paratext-Frage

Stanišićs Threads sind in vielerlei Hinsicht eigenwillig: Sie sind sperrig und entsprechen nicht der gängigen digitalen Literatur als ephemere Partikelpoetik (vgl. Schulze 2020). Es stellt sich die Frage: Welchen Status nehmen die Texte der Threads im Hinblick auf die Buchveröffentlichung ein? Selten wurde bisher die Forschung mit der Herausforderung konfrontiert, das Verhältnis zwischen Textfassungen auf Social Media und dem althergebrachten Buch zu bestimmen. Bislang stand entweder der Status einer rein digitalen Literatur im Fokus oder man untersuchte Social Media-Einträge als Begleitmaterial von Buchveröffentlichungen. Das Begleitmaterial wurde dann als Paratext beschrieben, während die Buchfassung zum Archetext auserkoren werden konnte.

Als Paratext bezeichnet Genette den „Begleitschutz“ (Genette 1989, 9) eines Textes, also alle Parameter, die einen Text in Szene setzen. Dabei führt Genette eine Unterscheidung zwischen Peritext und Epitext ein. Unter Peritext zählt Genette alles „im Umfeld des Textes, innerhalb ein und desselben Bandes“ (Genette

1989, 12), also Titel, Autorname, Vorwort, Nachwort, Illustrationen etc. Als Epitext hingegen beschreibt er „jedes paratextuelle Element, das nicht materiell in ein und demselben Band als Anhang zum Text steht, sondern gewissermaßen im freien Raum zirkuliert" (Genette 1989, 328). Insofern ist der Epitext ein „rein räumliches Kriterium", nämlich „*anywhere out of the book*" (Genette 1989, 328; Herv. i. Orig.). Dabei meint der öffentliche Epitext bspw. Interviews, Gespräche, Zeitungsartikel, Rundfunk- und Fernsehsendungen und Vorträge, die sich auf den einen Text beziehen, der zur Debatte steht. Wendete man Genettes Paratexttheorie orthodox auf *Herkunft* an, ohne einen erweiterten Paratextbegriff für Phänomene im Netz zu entwickeln, so wäre alles direkt am bzw. im Buch *Herkunft* Peritext, was nicht literarischer Text selbst ist, und alles außerhalb des Buches, also auch alle Verlautbarungen auf Twitter, Epitext.[6] Simon Sahner argumentiert in diese Richtung, wenn er ausführt, Autor:innen schrieben „im öffentlichen Raum des sozialen Netzwerkes einen kontinuierlichen und interaktiven Paratext zu ihrem Werk, der strukturelle und funktionale Parallelen zu Notiz- und Tagebüchern oder Fotoalben aufweis[e]." (Sahner 2021, 88)

Sahner untersucht in seinem Text explizit Autor:innen wie Stanišić, die hybrid arbeiten, also vorrangig bei Verlagen in Buchform ihre Romane und Erzählungen publizieren, jedoch auf Twitter ihr Schreiben begleiten. Zwar charakterisiert Sahner die facettenreichen Notate der Autor:innen auf Twitter als „fluide Paratexte" (Sahner 2021, 101), die in Interaktion mit anderen User:innen entstehen und als instabiles Material durch Löschung ebenso wieder verschwinden können und spricht zudem von literarischen Werken auf Social Media als Werke, die aus dem Buch herauswachsen, doch bezeichnet er die daraus erwachsenden Erweiterungen als paratextuelle Erweiterungen und räumt ihnen damit keinen eigenen Werkstatus ein (vgl. Sahner 2021, 94). Mit Blick auf Stanišić scheint es jedoch zu kurz gegriffen, alle Twitteraktivitäten gesammelt als Paratext bzw. genauer als Epitext einzuordnen.

Es ist ein Leichtes, einige Tweets von Stanišićs Account wie jene zur Ankündigung der Buchpremiere oder Kommentare zu Rezensionen als Epitext zu lesen. Doch wie verhält es sich mit den besprochenen Threads? Die Threads erscheinen wie ‚Single-Auskopplungen' des Werks, die in einem anderen Medium veröffentlicht werden. Dabei gilt es, zwei Tatsachen im Blick zu behalten: Die Threads unterscheiden sich mitunter noch deutlich von der späteren Buchfassung und die

---

6 Gérard Genette würde jedoch eine orthodoxe Auslegung selbst nicht nahelegen, betonte er doch schon in seiner Monografie: „Die Wege und Mittel des Paratextes verändern sich ständig je nach den Epochen, den Kulturen, den Autoren, den Werken und den Ausgaben ein und desselben Werkes, und zwar mit bisweilen beträchtlichen Schwankungen […]." (Genette 1989, 11).

Rezeption eines Threads von Seiten der Follower:innen unterscheidet sich signifikant von der Rezeptionspraxis einer literarischen Vorveröffentlichung in Zeitschriften oder Anthologien. Die meisten Threads, die Stanišić online stellt, werden von ihm selbst nicht noch zusätzlich eingeordnet, also nicht paratextuell als vorveröffentlichtes Material ausgewiesen. Manche Follower:innen werden die Threads mit anderen Tweets von Stanišić zu seinem Buchprojekt *Herkunft* in Verbindung bringen und die Texte direkt als literarisches Material rezipieren, andere jedoch werden vielleicht die Texte als autobiografische Äußerung des Users Stanišić lesen. Insofern sind die literarischen Threads nicht einfach als ‚klassische‘ Vorveröffentlichungen zu deuten. Doch wie lässt sich dann ihr Status beschreiben? Sind die Threads als Zwischenstand des laufenden Schreibprozesses nun eine frühere Fassung von *Herkunft* und damit im Genette'schen Sinne Teil des Texts? Sind sie Varianten und würden im editionsphilologischen Projekt einer historisch-kritischen Ausgabe Eingang finden? Oder sind die Threads als Teil des flüchtigen Twitterbetriebs lediglich ein kommentierendes Zeugnis zur Schreibpraxis und damit Epitext? Anhand der Gemengelage ist erkennbar, wie althergebrachte Konzepte in digitalen Zusammenhängen zu schwimmen beginnen.

Diskutiert man die Kategorie des Paratexts, sollte parallel stets der Werkbegriff mit bedacht werden. Ganz im Sinne des Untertitels der deutschen Übersetzung „Das Buch zum Beiwerk des Buches“ wird der Paratext bei Genette als Beiwerk charakterisiert, wodurch zwangsläufig das der Text dem Werk zugeordnet ist. Neben der Frage, inwiefern der Werkbegriff im digitalen Zeitalter noch sinnvoll verwendet werden kann, muss deshalb genauso der Überlegung Raum geschenkt werden, wie der Werkbegriff, so er für das Digitale fruchtbar bleibt, in Stanišićs *Herkunfts*kosmos funktioniert. Carlos Spoerhase hat mit seinem Aufsatz „Was ist ein Werk“ 2007 eine neue Debatte zum Werkbegriff eingeleitet und gemeinsam mit Lutz Danneberg und Anette Gilbert in der Einleitung zum Sammelband *Das Werk. Zum Verschwinden und Fortwirken eines Grundbegriffs* eine Minimaldefinition des Werkbegriffs vorgeschlagen: „Ein (literarisches) Werk hat Grenzen; es bezeichnet die Umrisslinien einer Textmenge. Doch gibt es ganz unterschiedliche Möglichkeiten, diese Umrisslinien herzustellen.“ (Danneberg et al. 2019, 5) Die Einteilung von Textmengen in Werke beinhaltet stets eine Politik der Grenzziehung. In analogen Zeiten setzte man in der breiten Öffentlichkeit gerne ein Werk mit der Buchveröffentlichung gleich. „Biblionome Werkeinheiten“ wurden, wie Danneberg, Gilbert und Spoerhase ausführen, „idealtypisch [mit, Anm. K.R.] (Ab-)Geschlossenheit, Dauerhaftigkeit, Stabilität und Reproduzierbarkeit“ (Danneberg et al. 2019, 9) assoziiert. Der Werkzuschnitt verlief damit kongruent zum Formatzuschnitt. Äußere Begrenzung und innere Konsistenz sollten zusammenfallen, wonach das Format auch das Werk begrenzte. Doch die

Unterscheidung zwischen Werk und Nicht-Werk war auch schon zu analogen Zeiten kaum klar zu treffen, wie Foucault mit Blick auf Nietzsches Notizbücher bemerkte: „Aber wenn man in einem Notizbuch voller Aphorismen einen Bezug, einen Hinweis auf ein Rendez-vous oder eine Adresse oder eine Wäschereirechnung findet: Werk oder nicht Werk?" (Foucault 1988, 13) Autoren wie Marcel Proust oder Uwe Johnson stellten schon damals die Editionsphilolog:innen vor die heikle Frage, wie viel des Nachlasses zum Werk gerechnet werden sollte. Das ständige Fortschreiben der eigenen Lebensgeschichte verwandelt in Literatur ist keine Herausforderung, die erst mit Social Media-Plattformen einsetzt, doch in Zeiten digitaler Literatur verschärft diese Praxis die Schwierigkeit, Werk und Beiwerk zu trennen, immens bzw. verunmöglicht jenes Ziel in Teilen gar.

Ehemals leichter zu treffende Unterscheidungen zwischen öffentlich und privat, Autor:in und Privatperson, Notate und Veröffentlichung werden in digitalen Zeiten durchlässig und damit auch Grenzen, die Konzepte von Autor:innenschaft und Werk mit verhandeln. Mit Blick auf Twitter verleitet die Auflösung klarer Grenzen zu zwei einseitigen Lösungsansätzen: Entweder man rechnet alle Beiträge auf Twitter zum Werk einer Autor:in oder ordnet sie vollständig dem Beiwerk zu. Im vorherigen Kapitel wurden in der Auseinandersetzung mit Sahner bereits Tweets als bloßes Beiwerk diskutiert und festgestellt, dass sich gerade Stanišićs autofiktionale Twitterpraxis mit ausgefeilten Threads einer vollständigen Einordnung als Paratext verweigert. Wie sieht es jedoch im umgekehrten Fall mit der Ausweitung des Werkbegriffs aus? Holger Schulze spricht sich in seiner Partikelpoetik für die vollständige Entgrenzung aus:

> Das Werk ist nicht mehr nur offen, unfertig oder *in progress* – schlichtweg jedes Partikel wird als werkhaft gelesen und in sich selbst als abgeschlossen geformt begriffen. Umherschwirrende Partikel lassen das Unfertige und Skizzenhafte, das Kombinatorische und Materialhafte, das Hingeworfene und Improvisierte, die vermeintlich makellose Werk- und Formgestalt von innen heraus aufbrechen [...]. (Schulze 2020, 13–14)

Abgesehen von der Tatsache, dass Schulzes emphatisch-affirmative Bekundungen weniger eine Situationsbeschreibung leisten, sondern eher den Sound eines poetischen Manifests bedienen, verkennt eine solche These die Attraktivität werkförmiger Ergebnissicherung auch in Zeiten digitalen Wandels. Die institutionellen und rituellen Praktiken des Buchmarktes mit dem Versprechen repräsentativer Veröffentlichung und der Idee des Haltbarmachens literarischer Texte wirken auf das Feld der digitalen Literaturen ansteckend. Bemerkenswert ist bspw. die Tendenz, dass berühmte Twitteruser:innen nach einer gewissen Zeit ihre wichtigsten Tweets in Buchform veröffentlichen. Das bekannteste Beispiel ist sicherlich Jan Böhmermann, der 2020 Tweets aus zehn Jahren Twitteraktivität

unter dem Namen *Gefolgt von niemandem, dem du folgst. Twitter-Tagebuch. 2009–2020* als Buch herausbrachte. Der Frohmann-Verlag (Berlin) macht diesen Medientransfer für literarische Inhalte sogar zum Verlagskonzept und veröffentlicht literarische Texte, die ursprünglich auf Twitter, in Blogs oder anderen Plattformen entstanden sind, regelmäßig im Buchformat. Diese Praktiken offenbaren ein großes Bedürfnis von Seiten vieler Netzautor:innen, über einen Wechsel des Mediums den eigenen Texten einen Werkstatus zu verleihen. Insofern werden eigentlich gefeierte Möglichkeiten der fluiden Schreibpraxis im Netz teilweise auch von Seiten der Autor:innen als Schwäche empfunden, wenn es um Fragen der Überzeitlichkeit geht. Spoerhase spricht – allerdings in Auseinandersetzung mit Goethes *Werther*-Manuskript – von der „normativen Kraft des buchförmigen Bandes“ (Spoerhase 2018, 46). Dieses Bedürfnis nach Einhegung und Eingrenzung von Textmengen hat auch das Schreiben im Digitalen überdauert.

Zwar können Formatgrenzen auch Werkgrenzen ziehen, wenn beispielsweise ein Blog gebündelt als ein Werk eines Autors betrachtet wird, doch meist gehen Formatgrenzen im Web nicht mit Abgrenzungen und Linien innerhalb des Werks eines Autors kongruent. Es ist ratsam, Werkfragen mit Formatfragen zusammen zu denken, doch gleichzeitig liegt mit Danneberg, Gilbert und Spoerhase gesprochen, gerade die Produktivität des Werkbegriffs darin, dass er sich von Fragen der Materialität, der Medialität und der Formatierung lösen kann:

> Eine werkförmige Beobachtung von Literatur kann also in konkreten sozialen Praxiszusammenhängen dazu dienen, von der Einbettung von Literatur in konkrete soziale Praxiszusammenhänge zu abstrahieren und von der Beobachtung der Materialisierung von Literatur als konkrete textuelle Artefakte abzusehen. (Danneberg et al. 2019, 20)

Insofern möchte ich im Kontext dieses Aufsatzes das Werk als diskursleitendes Abstraktum verstehen, das öffentliche Wahrnehmung im Sinne einer „‚vergesellschaftete[n]‘ Textualität“ (Danneberg et al. 2019, 19) choreografiert. Ein Werk materialisiert sich in verschiedenen Formaten, doch geht es darin nicht gänzlich auf.

Stanišićs Schreibweise über unterschiedliche Kanäle zum Themenkomplex Herkunft muss vom Twittern anderer Autor:innen, die ihre Romane auf Social Media begleiten, unterschieden werden, da sein gesamtes *Herkunfts*projekt im Zeichen der Autofiktion steht. Die Autofiktionalität über Format- und Mediengrenzen hinaus erschwert zusätzlich eine Differenzierung zwischen Dualismen wie Text und Paratext, öffentlich und privat bzw. Autor:innenfigur und realer Person.

4 *Herkunft* als Storyworld

Genettes Konzept des Paratexts ist in der Forschung vielfach aufgegriffen und weiterentwickelt bzw. angepasst worden. In den USA spielen Paratext-Fragen eine große Rolle, um etwa das zeitgenössische Phänomen des Transmedia Storytellings zu analysieren. Um Stanišićs *Herkunfts*kosmos in seiner Raffinesse und in seinem Facettenreichtum auf theoretischer Ebene nahezukommen, empfiehlt sich ein Blick in die Forschung des Transmedia Storytellings, insbesondere der medienwissenschaftlichen Experten Henry Jenkins und Jonathan Gray.[7] Henry Jenkins fasst auf seiner Website seine Kernthesen zu Transmedia Storytelling zusammen, dort findet sich folgende Definition: „Transmedia storytelling represents a process where integral elements of a fiction get dispersed systematically across multiple delivery channels for the purpose of creating a unified and coordinated entertainment experience." (Jenkins 2007) Hinter Transmedia Storytelling, so wie es Jenkins versteht, steckt meist ein großes Franchise, das eine erfolgreiche Story bzw. eine erfolgreiche fiktive Welt über eine Vielzahl medialer Produkte vertreibt. Jenkins erläutert das Konzept anhand von *Matrix*:

> So, for example, in *The Matrix* franchise, key bits of information are conveyed through three live action films, a series of animated shorts, two collections of comic book stories, and several video games. There is no one single source or ur-text where one can turn to gain all of the information needed to comprehend the *Matrix* universe. (Jenkins 2007)

Im Vergleich zu globalen Marketing-Maschinerien wie *Matrix*, *Star Wars*, *Harry Potter* oder das *Marvel Cinematic Universe* scheint Stanišićs *Herkunfts*kosmos klein und hat wenig zu tun mit weltweit gefeierten Kinopremieren, Fanartikeln und unbezahlbaren Lizenzen. Doch einige Mechanismen des Transmedia Storytellings, die im Anschluss besprochen werden, können durchaus für Stanišićs transmediales Arbeiten in verschiedenen Formaten fruchtbar gemacht werden. An dieser Stelle möchte ich als Fachterminus für das gesamte Erzähluniversum den Begriff der Storyworld von Jonathan Gray anführen, den er in Anlehnung an Julia Kristeva wie folgt begreift: „The text, as Julia Kristeva notes, is not a finished production, but a continuous ‚productivity'. [Kristeva: Desire in Language 1980, 36; Anm. K.R.] It is a larger unit than any film or show that may be part of it; it is the entire storyworld as we know it." (Gray 2010, 7) Die Storyworld ist in diesem Sinne der Text, der wiederum nicht an eine spezifische Manifestation, an eine spezifische mediale Umsetzung gebunden ist. Ähnlich wie Jenkins, der in seinem

7 Vgl. hierzu beispielhaft: Gray 2010 und Jenkins 2006, 2007.

Matrix-Beispiel den einen Urtext zu Gunsten vieler Quellen suspendiert, wird bei Gray die Storyworld zum wesentlichen Faktor transmedialer Erzählweisen.[8]

Zunächst spricht mit *Herkunft* als Gravitationszentrum in Buchformat noch manches gegen ein solches Konzept, doch Anzeichen für eine Erweiterung des Werks in Richtung eines ganzen Erzählkosmos wurden bereits festgestellt. Jenkins betont in seinen Ausführungen die Wichtigkeit der Rezipient:innenperspektive: „A transmedia text does not simply disperse information: it provides a set of roles and goals which readers can assume as they enact aspects of the story through their everyday life.“ (Jenkins 2007) Im transmedialen Storytelling geht es weniger um den einen Plot oder den einen Charakter, entscheidend ist der Prozess des *world building*. Autor:innen bzw. Autoren:innengruppen und Rezipient:innen beteiligen sich gleichermaßen an der Ausgestaltung der Erzählwelt. Gerade die Rezipient:innen, die Fans, erwecken die Welt in ihren eigenen Aufführungen, Spielen und Erzählungen, in ihrer Fantasie zum Leben. Und genau hier lässt sich eine Brücke zu Stanišić schlagen. So erwähnt Jenkins *role playing games* bzw. Fantasy-Rollenspiele als ein wichtiges Werkzeug, um Immersion innerhalb fiktiver Welten herzustellen. Stanišić selbst hat in seiner Jugend viel Fantasy-Rollenspiel betrieben, meist in Form des Pen & Paper: Pen & Paper meint ein interaktives Abenteuer-Würfelspiel, in dem eine Gruppe gemeinsam Abenteuer bestreitet – angeleitet und erzählt durch eine:n Spielleiter:in. Für Pen & Paper gibt es in Fachkreisen berühmte Fantasy-Spielwelten, die in Abenteuerbüchern seit den 1970ern bis heute zum Nachspielen einladen. Solche Spielwelten sind darauf ausgelegt, dass die Community nicht nur die Abenteuer spielt, wie sie in Büchern verfasst wurden, sondern dass jede Gruppe eigene Schwerpunkte, eigene Entwicklungen, vielleicht auch eigene Plots in der Spielwelt kreiert und so das Abenteueruniversum ständig weiter wachsen lässt. Die Spieler:innen sind dabei immer zugleich beides: Protagonist:in und Rezipient:in, Akteur:in und Konsument:in. Zu berühmten Spielwelten wurden sogar Filme gedreht und online findet man ganze Lexika, die *Fandom Wikis*.

2002 und 2005 verfasst Stanišić ein Abenteuer zum Nachspielen und eine Kurzgeschichte für die deutsche Fantasyreihe *Das schwarze Auge*. Es sind die

---

8 Eine Unterscheidung in Paratext und Archetext bzw. Urtext wird damit zwar nicht vollständig überwunden, doch spielen einzelne Manifestationen, Gattungen oder Formate hier weniger eine Rolle. Eine transmediale Paratext-Theorie kann keine Grenzen entlang starrer Gattungs- oder Formatgrenzen entwickeln. Aus diesem Grund wird in neuerer Forschung eher versucht, sich über die Unterscheidung von Erzählebenen, Paratextfragen anzunähern. Folgender Sammelband bietet einen Überblick über aktuelle Forschungsfragen zum Paratext im Digitalen (darunter manche Weiterentwicklung der Thesen von Gray und Jenkins): Apollon und Desrochers (Hg.) 2014.

ersten größeren Veröffentlichungen, die Stanišić als Autor vorantreibt. Und auch auf Twitter finden sich immer wieder Anspielungen auf Spieleabende oder Fantasyideen. Das Fantasy-Genre in all seinen Facetten spielt eine wichtige Rolle in Stanišićs bisherigem literarischen Schaffen.[9] Mit dem Kapitel „Der Drachenhort" huldigt er in *Herkunft* diesem Genre: Angelehnt an die Soloabenteuer-Bücher[10] der 1980er Jahre werden die Leser:innen plötzlich selbst bis zu einem gewissen Grad Akteur:innen in der Erzählwelt.

Betrachtet man nun, wie Stanišić seine autofiktionale Storyworld „Herkunft" pflegt, fortschreibt, immer weiter expandiert, erinnert diese Strategie sehr an das Kreieren einer Fantasy-Spielwelt. Die Welt ist größer als jeder Plot, jede Geschichte. Die Welt beherbergt unzählige Geschichten, unzählige Möglichkeiten. Bei Stanišić erwächst diese Spielwelt jedoch aus dem realen Leben. Es kommt zur Verschmelzung von Mechanismen der Fantasy-Storyworld und einem biografischen Sujet. Auf Basis seiner Biografie wird ein autofiktionales Spiel initiiert und somit an der eigenen Fiktionalisierung fortgeschrieben. Ich möchte diese Form der autofiktionalen Offenheit *Autofiktionsexpansion* nennen. Angelehnt an die kosmologische Ausdehnung des Universums, weitet sich das autofiktionale Werk ausgehend vom autofiktionalen Ich über verschiedene textuelle Manifestationen immer weiter aus. Wichtig zu erwähnen ist: Nicht alles, was Stanišić auf Twitter oder in anderen Formaten veröffentlicht, ist Teil der Storyworld „Herkunft". Sonst wäre alles Geschriebene von Stanišić im Sinne Schulzes Werk. Es braucht den inhaltlichen Bezug und das autofiktionale Spiel. Stanišić ist damit nicht bzw. nicht nur im herkömmlichen Sinne der Autor des Buchs *Herkunft*, das er im Buchformat geschickt medial weiter bespielt, er ist Autor der Storyworld „Herkunft", die er durch Veröffentlichungen in verschiedenen Medien und Formaten füttert. *Herkunft* im Buchformat ist dabei lediglich eine der prominentesten Verlautbarungen innerhalb des Kosmos.

Nicht nur der *Herkunfts*kosmos als Ganzes, auch *Herkunft* in Buchformat steht bereits für diese Offenheit. In *Herkunft* äußert sich Stanišićs Experimentierfreude insbesondere in der vielfältigen Montage kleiner Formen in den Fließtext. Das Springen zwischen den Zeitebenen von einer Geschichte zur anderen ähnelt der Twitterästhetik, da sich die Timeline wie die Montage im autofiktionalen Roman Kohärenz und Kontinuität verwehrt, den Inhalt jedoch Reihungsprozessen

9 Siehe hierzu den Beitrag von Niels Penke im vorliegenden Band.

10 Die *Choose Your Own Adventure*-Soloabenteuer-Bände sind gewissermaßen das Solitär unter den Pen & Paper-Spielmodi. Sie waren besonders im angloamerikanischen Raum der 1980er und 1990er Jahre beliebt. Nach bestimmten Abschnitten dürfen die Leser:innen selbst entscheiden, wie die Geschichte weitergehen soll, indem sie zu einer der angebotenen Varianten blättern.

unterwirft. Stanišić arbeitet in *Herkunft* aktiv gegen jede ästhetische Schließung des Texts an. Paradigmatisch für jenes Bestreben ist das bereits angesprochene Kapitel „Der Drachenhort", in welchem der Erzähler ein eindeutiges Ende verweigert. Im Gespräch mit Ines Barner unterstreicht Stanišićs Lektor Martin Mittelmeier den Drang des Autors nach Fortsetzung:

> Eine der Besonderheiten der Zusammenarbeit mit Saša besteht wahrscheinlich darin, dass Saša eigentlich gegen die Form des Buches ist, dagegen, dass eine Geschichte irgendwann auch wieder aufhören muss. Oft kommt die Kraft von Sašas Texten gerade daher, dass er das nicht akzeptiert. Man sieht es beispielsweise ganz deutlich an *Herkunft* (2019), mit dieser Idee, wie es endet, die ja eine Art Protest gegen das Enden ist. (Mittelmeier und Stanišić 2020, 3)

Diese Form des nicht Endenkönnens bzw. -wollens untermauert Stanišić, wenn er in Bezug auf *Herkunft* den Fassungsbegriff stark macht. Am 8. Januar, nur einen Tag bevor Stanišić auf Twitter verkündet, er habe *Herkunft* beendet, postet Stanišić folgendes Bild:



Abb. 5: Tweet 08.01.2019.

Stanišić, der auf Twitter all die Korrekturgänge, vom Lektorat über die letzte Fahnenkorrektur ausschnittweise mit den Follower:innen teilt, macht anhand der im Bild festgehaltenen Dokumentvielfalt deutlich: Die Produktion von *Herkunft* war ein dynamischer Prozess, den endgültig abzuschließen schwierig erscheint. Mit der Druckfassung von 2019 könnte demnach das letzte Wort noch nicht gesprochen sein.

Fast zwei Jahre später, am 10. November 2021, wird Stanišić der Schillerpreis der Stadt Marbach am Neckar verliehen. Kurze Zeit danach, am 19. November, stellt er weitere Bilder seines Stoffarchivs in einem Thread online. Dazu schreibt er: „Am 19. November 2018 beendete ich die erste Fassung von ‚Herkunft' […]." (Stanišić 19.11.2021) Schwingt hier nicht eine Ankündigung mit? Müsste nicht auf eine erste Fassung eine zweite folgen? Drei Tage später postet Stanišić einen weiteren Tweet mit der Fotografie einer Buchseite aus *Herkunft*, in die Stanišić Korrekturen eingetragen hat:

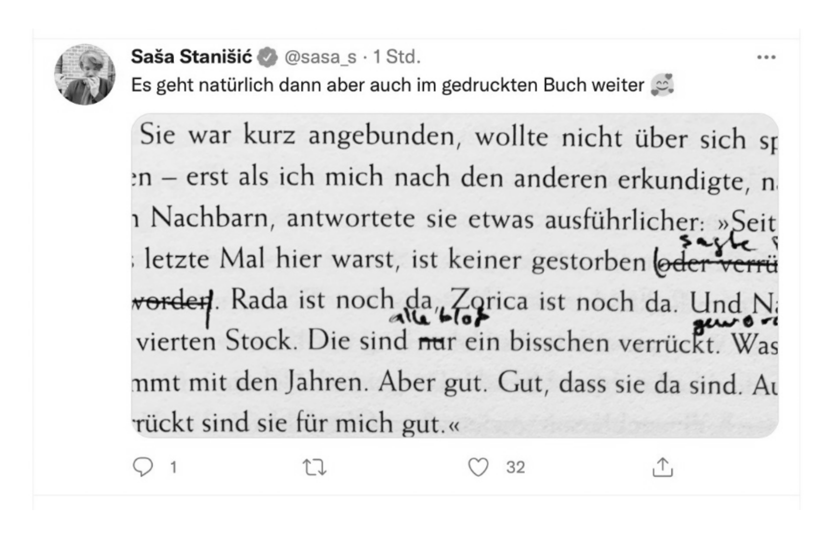


Abb. 6: Tweet 24.11.2021.

Wie sein Lektor schon andeute: Stanišić findet kein Ende. *Herkunft* als Buchversion ist wohl nur ein Zwischenstand, als abgeschlossen soll jener Roman nicht gelten, zumindest wenn es nach Stanišić geht. Sicherlich ist Twitter deshalb für Stanišić so attraktiv, denn die Twitter-Timeline ist im Gegensatz zum einmal veröffentlichten Buch potenziell unendlich. Ist auch der einzelne Tweet begrenzt, kann das Tweeten ständig wiederholt werden und kein Thread muss je enden.

Das Buch steht als abgeschlossenes Produkt im Fokus, die Twittertätigkeit hingegen als ständige Produktivität.

Um der Beschränkung durch die Buchdeckel zumindest ästhetisch etwas entgegensetzen zu können, wird in *Herkunft* der Netzwerkcharakter forciert. Der Text ist ein multiperspektivisches und vielstimmiges Gewebe und die vielen offenen Endungen bilden Andockmöglichkeiten für die vielen Storypartikel des *Herkunfts*kosmos anderer Formate. Die Grenze zwischen den Formaten wird so zumindest inhaltlich und ästhetisch durchlässig. Stanišićs autofiktionale Storyworld ist größer als eine einzelne Veröffentlichung. Die Gestaltung seines Universums erinnert an ein rhizomatisches Geflecht, wie es Deleuze und Guattari (1977) beschreiben. Vielfältig treten Texte wie Knotenpunkte des Geflechts in Verbindung, jede Äußerung wirkt mit. Nur manche Äußerung ist ein besonders großer Knotenpunkt, wie z. B. *Herkunft* selbst. Doch das Buch ist nicht das endgültige Ziel: Mit „Herkunft“ als Storyworld arbeitet Stanišić kontinuierlich gegen das auratisch geschlossene Werk.

5 Ausblick: Format-Vielfalt

So intensiv Stanišić die Vorbereitungen zu *Herkunft* auf Twitter begleitet hat – auch auf anderen Social Media-Plattformen reichert er mit kreativen Posts den *Herkunfts*kosmos weiter an. Bemerkenswert ist ein Twist, der sich nach der Veröffentlichung des vollzieht: Die Lesereise zu *Herkunft* begleitet Stanišić nicht mehr hauptsächlich auf Twitter, sondern auf Instagram. Zu den einzelnen Städten stellt er jeweils ein Schwarzweißfoto gemeinsam mit einer kleinen Textminiatur über jüngst Erlebtes online. Dabei verbindet er reale Begebenheiten aus der jeweiligen Stadt mit Motiven aus *Herkunft*.[11] Doch warum verwendet Stanišić vor Veröffentlichung von *Herkunft* überwiegend Twitter, dokumentiert dann die zugehörige Lesereise jedoch im Anschluss auf Instagram? An dieser Stelle lassen sich nur Vermutungen anstellen. Da mit den Posts zur Lesereise auf eine bestimmte Bildästhetik wertgelegt wird und Instagram als genuin bildzentrierte Social Media-Plattform[12] eine einfache Bildbearbeitung zulässt, könnte der Grund in den Affordanzen der jeweiligen Plattform liegen.

---

11 Vgl. beispielhaft Stanišićs Instagram-Posts vom 29.03.2019, 18.07.2019, 04.04.2019, 21.05.2019, 22.05.2019 uvm.

12 Eine ausführliche Unterscheidung verschiedener Social-Media-Plattformen je nach Wichtigkeit von Bildmaterialien leisten Cornelia Brantner, Gerit Götzenbrucker, Katharina Lobinger und

Grundsätzlich testet Stanišić beinahe alle Online-Formate aus und bleibt damit stets präsent.[13] Zu dieser Offenheit und Experimentierfreude gehört jedoch auch das Abschiednehmen von manchen Plattformen, wie jüngst mit dem Verlassen von Twitter geschehen. Bereits im Frühjahr 2022 deaktivierte Stanišić zwischenzeitlich sein Twitterprofil[14] – kurz nach Bekanntwerden von Elon Musks Plan, Twitter zu kaufen.[15] Im Juni reaktivierte er zwar seinen Account vorübergehend

---

Maria Schreiber (Hg.) in ihrer Einleitung zum Sammelband *Vernetzte Bilder. Visuelle Kommunikation in Sozialen Medien* (2020).

13 Mit Einzug der Corona-Pandemie testet er verschiedene Live-Formate. So gab er Lesungen, die man über die Live-Funktion auf Instagram oder später sogar auf Twitch, einem Streaming-Portal, das hauptsächlich für die Übertragung von Videospielen konzipiert wurde, verfolgen konnte.

14 Die Deaktivierung eines Twitterprofils demonstriert das Problem der Haltbarmachung und Archivierung digitaler Literatur eindrücklich. Löscht ein:e User:in ihren Account oder zunächst auch nur einen ihrer Tweets, ist dieser nicht mehr aufzufinden. Berit Glanz fügt an: „Die hohe Geschwindigkeit der sozialmedialen Textgenese und die permanente und sich überlagernde Rezeption und Produktion von Texten sorgen für Archivierungsprobleme, da sowohl die Texte verschwinden als auch die Kontexte, in denen die einzelnen Beiträge produziert werden." (Glanz 2021, 107.) Die Forschung zu Twitterprofilen ist in hohem Maße von der Person abhängig, die den Account führt – wie viel sie zulässt – und auch vom Glück, evtl. einen Screenshot für das eigene Forschungsarchiv zur richtigen Zeit erstellt zu haben. Es müssen dringend Formen der Archivierung gefunden werden, die diese flüchtigen Materialen festzuhalten vermögen, verschwindet doch noch zu viel digitale Literatur im Äther des Webs. Der Forschungsverbund *Marbach Weimar Wolfenbüttel* hat zur Erforschung von Archivierungsmethoden solcher sogenannter *born digitals* unter gleichem Namen eine Fallstudie ins Leben gerufen. Mehr dazu findet sich unter: https://www.mww-forschung.de/born-digitals. Über den aktuellen Stand der Archivarbeit des Deutschen Literatur Archivs Marbach mit Netzliteratur informiert folgender Aufsatz: Pohlmann, Schmidgall und Walter 2022.

15 Im April 2022 verkündet Elon Musk, Twitter kaufen zu wollen und geht mit dem Microblogging-Dienst in Verhandlungen. Am 5. Mai 2022 reagiert Stanišić auf die Causa mit dem Post zweier Bilder, die er nebeneinander online stellt. Auf dem linken Bild sieht man eine Meldung des Nachrichtenportals *Forbes* über den geplanten Deal zwischen Musk und Twitter, auf der rechten Seite findet sich ein Screenshot, der kenntlich macht, dass Stanišić all seine Twitterdaten soeben heruntergeladen hat. Auf die beiden Bilder folgt im Anschluss ein Meme, das einen Rennfahrer zeigt, der sich aus dem Staub macht, kommentiert mit dem Schriftzug: „I wont (sic!) forget you guys" (Stanišić 05.05.2022). Stanišić setzt seinen Wegzug von Twitter somit konkret in Verbindung mit Elon Musks Übernahmeplänen. Mit dem Download seiner Beiträge mittels der von Twitter angebotenen Archivierungsfunktion verweist der Autor nachdrücklich darauf, dass er seinen Tweets einen wichtigen Stellenwert in seinem literarischen Schaffen beimisst und demnach jene bewahrt wissen will. Am 28. Oktober hat Musk tatsächlich Twitter gekauft und Stanišić ist auf die Plattform, die er jahrelang so vielseitig bespielt hat, nicht mehr dauerhaft zurückgekehrt.

wieder, doch nur, um seinen Umzug auf eine andere Plattform zu bewerben. Er bespielt jetzt Mastodon, einen kleineren Microblogging-Dienst, der dezentral organisiert ist und vom deutschen Softwareentwickler Eugen Rochko gegründet und geleitet wird. Es bleibt spannend, welche Plattformen Stanišić noch in Zukunft entdecken und wo der *Herkunfts*kosmos seine nächsten Erweiterungen finden wird.

6 Abbildungsverzeichnis

7 Literaturverzeichnis

7.1 Primärliteratur

Böhmermann, Jan: *Gefolgt von niemandem, dem du folgst. Twitter-Tagebuch. 2009–2020.* Köln: Kiepenheuer & Witsch, 2020.
Stanišić, Saša: Mastodonprofil @sasastanisic@chaos.social und Postings unter https://chaos.social/@sasastanisic (31.07.2022).
Stanišić, Saša: Instagramprofil @howtowaitforalongtime und Postings unter https://www.instagram.com/howtowaitforalongtime/?hl=de (31.07.2022).
Stanišić, Saša: Twitterprofil @sasa_s und Tweets unter https://twitter.com/sasa_s (31.07.2022).
Stanišić, Saša: Twitchprofil @sasastanisic und Twitch unter https://www.twitch.tv/sasastanisic (31.07.2022).
Stanišić, Saša: *Herkunft*. München: Luchterhand, 2019.
Stanišić, Saša: „Zinke rennt“. *Unter Aves’ Schwingen*. Hg. Momo Evers. Waldems-Steinfischbach: Ulisses, 2005 (= *Das schwarze Auge*; Roman Nr. 89).

Stanišić, Saša: „Der Reigen der fünf Schwestern“. *Fluch vergangener Zeiten*. Hg. Florian Don-Schauen und Thomas Römer. Waldems-Steinfischbach: Ulisses, 2002 (= *Das schwarze Auge*; Abenteuer Nr. 118).

7.2 Forschungsliteratur

Apollon, Daniel und Nadine Desrochers (Hg.): *Examining Paratextual Theory and its Applications in Digital Culture*. Hershey: IGI Global, 2014.

Brantner, Cornelia, Gerit Götzenbrucker, Katharina Lobinger und Maria Schreiber: „Vernetzte Bilder in Sozialen Medien als Forschungsthema der Visuellen Kommunikationsforschung“. *Vernetzte Bilder. Visuelle Kommunikation in Sozialen Medien*. Hg. dies. Köln: Herbert von Halem, 2020. 9–24.

Danneberg, Lutz, Annette Gilbert und Carlos Spoerhase: „Zur Gegenwart des Werks“. *Das Werk. Zum Verschwinden und Fortwirken eines Grundbegriffs*. Hg. dies. Berlin und Boston: De Gruyter, 2019. 3–26.

Deleuze, Gilles und Félix Guattari: *Rhizom*. Berlin: Merve, 1977.

Forschungsverbund Marbach Weimar Wolfenbüttel: *born digitals*. https://www.mww-forschung.de/born-digitals (31.07.2022).

Foucault, Michel: *Schriften zur Literatur*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1988.

Genette, Gérard: *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1989.

Glanz, Berit: „‚Bin ich das Arschloch hier?‘ Wie Reddit und Twitter neue literarische Schreibweisen hervorbringen“. *Text + Kritik. Sonderband: Digitale Literatur II*. Hg. Hannes Bajohr und Annette Gilbert. München: edition text + kritik, 2021. 106–117.

Gray, Jonathan: *Show Sold Separately. Promos, Spoilers, and Other Media Paratexts*. New York: New York University Press, 2010.

Jenkins, Henry: *Convergence Culture. Where Old and New Media Collide*. New York: New York University Press, 2006.

Jenkins, Henry: *Transmedia Storytelling 101*, 2007. http://henryjenkins.org/blog/2007/03/transmed ia_storytelling_101.html. (31.07.2022).

Kristeva, Julia: *Desire in Language*. New York: Columbia University Press, 1980.

Levine, Caroline: *Forms. Whole, Rhythm, Hierarchy, Network.* Princeton: Princeton University Press, 2015.

Mittelmeier, Martin und Saša Stanišić: „Schreiben im Kollektiv. Martin Mittelmeier und Saša Stanišić im Gespräch mit Ines Barner“. *Unterstellte Leserschaften: Tagung.* Kulturwissenschaftliches Institut Essen, 29.–30. September 2020. KWI Blog, 07.06.2021. https://duepublico2.uni-due.de/receive/duepublico_mods_00074192 (31.07.2022).

Niehaus, Michael: *Was ist ein Format?* Hannover: Wallstein, 2017.

Pohlmann, Laura, Karin Schmidgall und Jochen Walter: „Aus dem Netz! Weblogs und Netzliteratur im Archiv mit einem Ausblick auf die Archivierbarkeit Sozialer Medien“. *Feeds, Tweets & Timelines. Schreibweisen der Gegenwart in Sozialen Medien*. Hg. Elias Kreuzmair, Magdalena Pflock und Eckhard Schumacher. Bielefeld: transcript, 2022. 223–239.

Pottbeckers, Jörg: *Der Autor als Held. Autofiktionale Inszenierungsstrategien in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2017.

Richter, Sandra (Hg.): *#LiteraturarchivDerZukunft.* Marbacher Magazin 173/174 (2021).

Sahner, Simon: „Live-Archive und fluide Paratexte – Twitter als inszenierbares Notizbuch für Schriftsteller*innen“. *Schreiben, Text, Autorschaft II. Zur Narration und Störung von Lebens- und Schreibprozessen*. Hg. Carsten Gansel, Katrin Lehnen und Vadim Oswalt. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2021. 87–103.

Schulze, Holger: *Ubiquitäre Literatur. Eine Partikelpoetik*. Berlin: Matthes & Seitz, 2020.

Spoerhase, Carlos: *Das Format der Literatur. Praktiken materieller Textualität zwischen 1740 und 1830*. Göttingen: Wallstein, 2018.

Spoerhase, Carlos: „Was ist ein Werk? Über philologische Werkfunktionen“. *Scientia Poetica. Jahrbuch für Geschichte der Literatur und der Wissenschaften* 11 (2007): 276–344.

Volmar, Axel: „Das Format als medienindustriell motivierte Form. Überlegungen zu einem medienkulturwissenschaftlichen Formatbegriff“. *Zeitschrift für Medienwissenschaft* 22 (2020): 19–30.

Max Mayr

Vom Danken und Echauffieren

Zur epitextuellen Inszenierung von Autorschaft und Werk in Saša Stanišićs Dankesrede zum Deutschen Buchpreis 2019

Es gab in den letzten Jahren kaum eine Dankesrede, die im deutschsprachigen Literaturbetrieb mehr Aufmerksamkeit erregte als jene, die Saša Stanišić am 14. Oktober 2019 anlässlich der Verleihung des Deutschen Buchpreises für seinen Roman *Herkunft* gehalten hat. Neben dem Bekanntheitsgrad sowohl des Autors als auch des Preises ist der Grund für die große Breitenwirkung der Rede wohl in erster Linie der, dass Stanišić darin Stellung in einer literaturpolitischen Kontroverse bezieht, die nur wenige Tage zuvor durch die Vergabe eines anderen Preises an einen anderen Autor ausgelöst wurde: des Literaturnobelpreises an Peter Handke. So wird in Stanišićs Rede das Aufmerksamkeitsmomentum, welches er aus der Beteiligung an der zu diesem Zeitpunkt bereits laufenden Handke-Debatte mitbringt, mit jenem kombiniert, welches der Deutsche Buchpreis erzeugt, und dadurch die öffentliche Aufmerksamkeit für den Autor insgesamt noch gesteigert. Was ihm dabei gelingt – so die These – ist eine komplexe Form epitextueller Inszenierung,[1] die es ihm ermöglicht, sich als Autor und sein Werk nachdrücklich im literarischen Feld zu positionieren.

Weil diese Inszenierung gerade auch im Wechselspiel mit dem Deutschen Buchpreis und dessen ritueller Verleihung erfolgt, reicht es nicht, die Rede isoliert zu betrachten. Vielmehr muss sie in den Kontext des Preises gestellt werden, um die Voraussetzungen, Möglichkeiten und Effekte von Stanišićs Inszenierung adäquat erfassen zu können. Im Folgenden soll daher zunächst auf den Deutschen Buchpreis als Handlungszusammenhang und Verleihungsritual sowie als prägenden Kontext für Stanišićs Dankesrede eingegangen werden, um darauf aufbauend die darin vollzogenen Inszenierungsmomente herauszuarbeiten, für die gerade der epitextuelle Status der Rede wesentlich ist.

---

1 Der Inszenierungsbegriff im vorliegenden Beitrag orientiert sich maßgeblich an Jürgensen und Kaisers Definition von Inszenierungspraktiken als „jene textuellen, paratextuellen und habituellen Techniken und Aktivitäten von SchriftstellerInnen, in oder mit denen sie öffentlichkeitsbezogen für ihre eigene Person, für ihre Tätigkeit und/oder für ihre Produkte Aufmerksamkeit erzeugen." (Jürgensen und Kaiser 2011, 10)

Open Access. © 2023 bei den Autorinnen und Autoren, publiziert von De Gruyter. (cc) BY Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.
https://doi.org/10.1515/9783110787436-011

Generalisierend lässt sich mit Jürgensen und Weixler festhalten, dass „das Auszeichnungs- und Anerkennungsritual ‚Literaturpreis' mit den preisstiftenden Institutionen, Verlagen, Autoren, Medien, Literaturkritikern und Lesern alle wesentlichen Instanzen des literarischen Feldes zusammen[führt]." (Jürgensen und Weixler 2021, 3) Seine Bedeutung und Funktion erschöpfen sich nicht in der Auszeichnung und Anerkennung der Preisträger:innen, sondern decken ein deutlich größeres Spektrum ab, welches sich nicht zuletzt aus dem jeweiligen Preis, sprich den Spezifika seines Profils und seiner Tradition ergibt. Zudem können sie für die vielen beteiligten Akteur:innen je unterschiedlich ausfallen und sind also auch diesbezüglich in Ausprägung und Zusammensetzung variabel. Weil für die Inszenierung qua Dankesrede neben Saša Stanišić selbst auch dessen Verhältnis zur Preisinstitution des Deutschen Buchpreises eine Rolle spielt, sind es im vorliegenden Fall auch diese beiden Akteure, für die nach der Bedeutung und Funktion der Preisvergabe zu fragen ist.

Wegen der „Gleichzeitigkeit von ökonomischer Teilsicherung und symbolischer Konsekration" (Amlinger 2020, 283) bedeuten Literaturpreise für Autor:innen sowohl den Gewinn von ökonomischem als auch symbolischem Kapital.[2] So auch für Saša Stanišić, der mit dem Deutschen Buchpreis 25.000 Euro erhält (Deutscher Buchpreis, Website – Der Preis), die als Form der Förderung bzw. teilweisen Existenzsicherung verstanden werden können. Ebenso bedeutet der Preis die Würdigung des ausgezeichneten Werks *Herkunft* und damit zugleich die Anerkennung und Legitimation von Stanišić als Autor. Mit Blick auf die Organisation des literarischen Feldes, in dem die „Glaubwürdigkeit" von Autor:innen gerade auch an deren „materielle[r] Uninteressiertheit" (Bourdieu 1999, 342) hängt, stellt dieses symbolische Kapital ein bedeutendes Gut dar, insofern es Stanišić die Möglichkeit zur Distinktion und Stärkung seiner Position im Feld gibt, was letztlich wiederum die Aussicht auf ökonomische Gewinne bietet.[3] In jedem Fall bedeutet der Preis ein besonderes Maß an Aufmerksamkeit.

Diese steht auch auf der Geberseite im Vordergrund, denn: „Preise dienen den Interessen der Stifterinstitution, indem diese durch die Verleihungsrituale soziale Aufmerksamkeit für ihre Programmatik generieren[.]" (Dücker 2020, 119)

---

2 Eine Ausnahme bilden dabei natürlich undotierte Preise, bei denen die Kapitalgewinne der Autor:innen lediglich symbolischer Natur sind.

3 An dieser Stelle sei auf Arend (2016, 162–163) verwiesen, die herausgearbeitet hat, wie Stanišić schon einmal symbolische Kapitalgewinne im Kontext des Deutschen Buchpreises in ökonomische übertragen konnte, und zwar als er 2006 mit *Wie der Soldat das Grammofon repariert* auf der Shortlist stand: „Der Buchpreis gibt dem Schriftsteller Stanišić die Grundlage, ohne ökonomische Sorgen zu schreiben." (163)

Im Fall des Deutschen Buchpreises wird die Programmatik auf dessen Website folgendermaßen dargelegt:

> Mit dem Deutschen Buchpreis zeichnet die Stiftung Buchkultur und Leseförderung des Börsenvereins des Deutschen Buchhandels jährlich zum Auftakt der Frankfurter Buchmesse den deutschsprachigen „Roman des Jahres" aus. Ziel des Preises ist es, über Ländergrenzen hinaus Aufmerksamkeit zu schaffen für deutschsprachige Autor:innen, das Lesen und das Leitmedium Buch. (Deutscher Buchpreis, Website – Der Preis)

Wie der Blick auf die preisstiftende Institution erkennen lässt, ist der Deutsche Buchpreis durchaus als Marktpreis zu verstehen, dem es mit der Schaffung von Aufmerksamkeit für das Leitmedium Buch vor allem darum geht, dessen Absatz anzukurbeln.[4] Um das aber leisten zu können, ist es von erheblicher Bedeutung, dass der Preis auch Aufmerksamkeit für sich selbst generiert.

Dies geschieht maßgeblich im performativen Akt der Preisverleihung, welche sich mit Bourdieu als „Einsetzungsritus" zum Zweck der „Bestätigung oder Legitimation" (Bourdieu 2005, 111) beschreiben lässt. Alljährlich wird beim Deutschen Buchpreis dabei nicht nur ein:e Preisträger:in eingesetzt, sondern in gewisser Weise auch die Preisinstitution selbst. Die Annahme des Preises ermöglicht es dieser nämlich, ihre Geltungsansprüche als Konsekrationsinstanz im literarischen Feld zu behaupten. Für Preisträger:in und Institution ist das Einsetzungsritual also ein „reziproker Akt" (Dücker 2020, 124) des gegenseitigen „Kennens und Anerkennens" (Amlinger 2020, 285). Die gegenseitige Anerkennung vollzieht sich dabei im Modus des Gabentauschs, welcher „mit der Synthese von Altruismus und Eigennutz" (Ulmer 2006, 15) den Kern der Ritualpraxis bildet.[5] Als Konzept geht der Gabentausch auf den französischen Soziologen Marcel Mauss zurück, der ihn in drei Kernelemente gliedert: Die Gabe, deren Annahme und schließlich ihre Erwiderung in Form einer Gegengabe. (Mauss 1996, 15–26 u. 36–39) Im vorliegenden Fall ist die Gabe mit der Verleihung des Deutschen Buchpreises mitsamt dem damit einhergehenden symbolischen Kapital gleichzusetzen. Sie vollzieht sich mittels performativem Sprechakt und der Überreichung einer Preisurkunde. Die anderen beiden Elemente des Gabentauschs, Annahme und Gegengabe, materialisieren sich jedes Jahr aufs Neue in den Dankesreden

---

4 Dass der Deutsche Buchpreis für diesen Bruch mit der im literarischen Feld geltenden antiökonomischen *illusio* (Bourdieu 1999, 228–229 sowie 341–345 u. 360–365) bereits seit seiner Gründung kritisiert wird, sei an dieser Stelle lediglich am Rande und mit Verweis auf Jürgensen (2013, 295–302) und Moser (2012, 60–64) angemerkt.

5 Vgl. dazu auch Dücker 2020, 120–123, der im Gabentausch eine der „konstitutiven Praktiken" von Literaturpreisverleihungen erkennt.

der Preisträger:innen. Diese bestätigen mit dem Halten ihrer Reden die Annahme des Preises und erkennen im Zuge dessen die Konsekrationsmacht der Preisinstitution ebenso wie die von ihr vertretenen literar-ästhetischen Werte an. Der Dank ist dabei in der Gegengabe als solcher angelegt, was im Übrigen erklärt, wieso er in vielen Literaturpreisreden gar nicht expliziert wird.[6] Insgesamt gilt: Wenn die Reden den Preisträger:innen Gelegenheit zur öffentlichkeitswirksamen Inszenierung geben, fußt diese maßgeblich im Verleihungsritual, in welches sie als zentraler Bestandteil (Dahnke 2009, 335) eingebettet sind.

Ende und Anfang dieses Verleihungsrituals sind in der Regel mit Eröffnungs- und Schlussworten klar markiert. Zugleich stellen diese aber nicht Ende und Anfang des Preiskontextes dar, dessen Wirkung sich auch im „prä- und postrituellen Alltag" (Dücker 2020, 124) entfaltet. Literaturpreise sind in diesem Sinne als Handlungszusammenhänge zu verstehen, die – je nach Preis – mehr oder weniger weit über das Ritual hinausreichen und deren tatsächlicher Beginn sowie deren tatsächliches Ende sich kaum eindeutig bestimmen lassen. (Jürgensen und Weixler 2021, 3) Für den Deutschen Buchpreis gilt dieser Umstand in besonderem Maße, wird hier doch darauf abgezielt, den Handlungszusammenhang möglichst weit auszudehnen und einen Spannungsbogen zu erzeugen, der es erlaubt, Aufmerksamkeit für Autor:innen, deren Werke und den Preis selbst zu maximieren. Die Modalitäten des Preises zielen mit einem „mehrstufige[n] Nominierungs- und Entscheidungsverfahren" (Jürgensen 2013, 295) darauf ab, öffentliche Aufmerksamkeit über Monate hinweg zu garantieren. Das „clever getaktet[e] Ganzjahresereignis" (Moser 2012) umfasst die Bekanntgabe der Jurymitglieder Anfang des Jahres, die Präsentation einer Longlist mit 20 nominierten Werken bzw. Autor:innen im Sommer, deren Kondensation auf eine Shortlist von 6 Titeln einige Wochen später und schließlich die Vergabe des Preises im Herbst – und zwar im Rahmen des Verleihungsrituals zum Auftakt der Frankfurter Buchmesse, welches den Höhepunkt des Handlungszusammenhangs darstellt.[7]

Dieser Höhepunkt steht im Jahr 2019 unmittelbar bevor, als am 10. Oktober, also nur vier Tage vorher, Peter Handke von der Schwedischen Akademie als Literaturnobelpreisträger dieses Jahres bekanntgegeben wird. Im Literaturbetrieb wie auch der breiteren Öffentlichkeit ruft diese Meldung sehr gemischte Reaktionen hervor und wird genauso ausgedehnt wie kontrovers diskutiert. Stein des

6 Exemplarisch sei dafür Elfriede Jelineks Rede anlässlich des Georg Büchner-Preises 1998 mit dem Titel *Was uns vorliegt. Was uns vorgelegt wurde* verwiesen, in der inhaltlich bzw. verbal in keiner Form Dank zum Ausdruck gebracht wird.

7 Ein Überblick dieser ‚Einzelereignisse' wird alljährlich auf der Website des Deutschen Buchpreises in Form eines Terminplans gegeben. (Deutscher Buchpreis, Website – Der Preis)

Anstoßes bilden die Positionen, die Handke im Zusammenhang mit den Jugoslawienkriegen über die Jahre inner- wie außerliterarisch bezogen hat.[8] Literarisch von Belang sind dabei vor allem die Reiseberichte aus den 1990er Jahren, *Eine Winterliche Reise zu den Flüssen Donau, Save, Morawa und Drina* (Handke 1996a) und, daran anknüpfend, *Sommerlicher Nachtrag zu einer winterlichen Reise* (Handke 1996b). In beiden beschreibt Handke u. a. Erlebnisse in Višegrad, der Heimatstadt von Saša Stanišić, aus der dieser als Kind vor dem Krieg in Bosnien geflohen ist.

Vor diesem Hintergrund ist es kaum verwunderlich, dass Stanišić sich schon zu Beginn der Handke-Debatte in diese einmischt und dabei als einer der härtesten Kritiker des Autors sowie der Entscheidung des Nobelpreiskomitees auftritt. Dieser Umstand schafft nicht zuletzt auch im Sinne auktorialer Inszenierung Aufmerksamkeit für seine Person, übt er seine Kritik doch ausgiebig und öffentlichkeitswirksam auf Twitter. Parallel dazu befindet er sich aber auch schon mitten im Geschehen um die Verleihung des Deutschen Buchpreises, dessen Shortlist er zu diesem Zeitpunkt als Favorit anführt.[9]

In die eigentliche Verleihungszeremonie geht Stanišić also mit der gesteigerten Aufmerksamkeit, die ihm im Zuge der sich zeitgleich entfaltenden Handke-Kontroverse zuteil wird. Dabei überträgt sich diese auch vom Preisfavoriten auf den Preis, dessen Verleihung und die verleihende Institution. Dass es sich bei Literaturpreisverleihungen um keine selbstlosen Akte von Seiten der Preisinstitutionen handelt, sondern jene damit immer auch eigene Interessen verfolgen, wird in diesem Zusammenhang nochmal besonders deutlich: Anstatt Stanišićs Rolle in der Handke-Kontroverse zu ignorieren und sich auf die literarische Qualität des ausgezeichneten Werks zu konzentrieren, solidarisiert sich der Deutsche Buchpreis mit ihm, bezieht also selbst Position in der Debatte und erzeugt entsprechend zusätzliche Aufmerksamkeit für den Preiskontext.

Bereits die Entscheidung für Stanišić als Buchpreisträger dieses Jahres darf als eine Form von Stellungnahme der Preisinstitution in der Kontroverse gelten (vgl. Hendel 2020, 3). Diese zunächst implizite Positionierung an der Seite des Preisträgers wird anschließend explizit mittels einer Jurybegründung bestätigt, die im Rahmen des öffentlichen Verleihungsrituals vom damaligen Vorsitzenden

8 Ein prägnanter Abriss der Debatte sowie ausgiebige Presseschauen finden sich unter dem Stichwort „Debatte Um [sic!] Nobelpreis für Peter Handke“ auf der Website *Perlentaucher*. Darüber hinaus findet sich bei Hendel (2020) eine Zusammenstellung wesentlicher Debattenbeiträge, die sich dezidiert auch mit der Position Stanišićs auseinandersetzen.

9 Plakativ titelt diesbezüglich das Hamburger Abendblatt: *Deutscher Buchpreis: Saša Stanišić ist Favorit*. (Andre 2019, 26)

des Börsenvereins des deutschen Buchhandels, Heinrich Riethmüller, verlesen wird. „Mit viel Witz setzt er [Saša Stanišić, d. Verf.] den Narrativen der Geschichtsklitterer seine eigenen Geschichten entgegen", heißt es dort. (Deutscher Buchpreis, Website – Archiv) Wird dabei auch eine direkte Bezugnahme auf Handke vermieden, gibt es für den Begriff der ‚Geschichtsklitterei' wohl keinen anderen Anlass als den beschriebenen Debattenkontext. Er bezeichnet kaum verschleiernd das, was Handke gemäß seiner Kritiker:innen speziell in seinen Jugoslawientexten der 1990er Jahre betreibe.

Mit Jürgensen und Weixler kann hier von einem „medienbündische[n] Schulterschluss zwischen Konsekrationsinstanz und Konsekriertem" (Jürgensen und Weixler 2021, 7) gesprochen werden. Der Deutsche Buchpreis bestätigt Stanišićs Position zu Handke, was ihm zudem die Möglichkeit des Distinktionsgewinns gegenüber einem anderen Literaturpreis bietet, wird doch die Entscheidung des Nobelpreis-Komitees damit für falsch erklärt und die eigene im Gegensatz dazu als richtige (und moralisch überlegene) präsentiert. Dabei veranschaulicht sich auch noch einmal die Reziprozität der Literaturpreisverleihung: Die Inszenierung der preisverleihenden Institution und jene des Preisträgers decken sich und befördern sich gegenseitig in einer scheinbar allumfassenden Konsensproklamation.

Umso nachdrücklicher erfolgt der Schulterschluss, weil Stanišić die Kontroverse auch selbst in das Verleihungsritual holt, dessen Ablauf grob folgendermaßen aussieht: Stanišić wird als Preisträger bekanntgegeben und auf die Bühne geholt, der Vorsitzende des Börsenvereins verliest die Jurybegründung und überreicht dem Autor die Preisurkunde, dann tritt dieser ans Rednerpult.[10] Was folgt, scheint zunächst ganz den Erwartungen an eine Rede für den Deutschen Buchpreis gerecht zu werden. Dazu ist anzumerken, dass diese vergleichsweise niedrig sind, was nicht zuletzt den Preismodalitäten geschuldet ist. Weil Preisträger:innen erst unmittelbar vor ihrer Rede erfahren, dass sie den Preis bekommen, wird von ihnen nicht mehr verlangt als ein paar kurze Dankesworte im Stil einer Stehgreifrede. Traditionell beschränken sie sich auch weitgehend auf ebendiesen Dank, der meist an die Preisinstitution, Partner:innen, Verleger:innen und/oder Lektor:innen gerichtet wird. Beliebt ist im Übrigen auch der Verweis darauf, dass man überhaupt nicht mit dem Preis gerechnet und entsprechend auch nichts vorbereitet habe.[11] Eine Art Verlegenheitstopos, der die Rede aber auch nicht

10 Nachzusehen ist das Ganze auf dem Youtube-Kanal des Deutschen Buchpreises unter dem Titel „Deutscher Buchpreis 2019. Dankesrede des Preisträgers Saša Stanišić".

11 So beliebt übrigens, dass die Trägerin des Deutschen Buchpreises 2018, Inger-Maria Mahlke, den Traditionswert von nicht vorbereiteten Reden im Zuge ihrer eigenen Dankesrede konstatiert. (Youtube-Kanal Deutscher Buchpreis: Dankesrede Mahlke 2018)

sonderlich verlängert, sodass die Dankesworte in der Regel in ein bis zwei Minuten gesprochen sind.

Auch bei Stanišić, der mit einem legeren „Ja, Mann ey!“[12] an das Rednerpult tritt, deuten die Zeichen zunächst auf eine Fortführung der Tradition kurzer Dankesworte. Er beginnt seine Rede mit einer kleinen Anekdote darüber, wie er aufgrund seiner Muskelschmerzen, die von einer Schilddrüsenentzündung herrühren, die Zahnpastatube an diesem Morgen nicht öffnen konnte und deshalb aufschneiden musste. Ob hyperbolisch zugespitzt oder nicht, mit der von einem Schmunzeln begleiteten Ausführung dieser vergleichsweise profanen Begebenheit tritt Stanišić scheinbar für einen Moment aus dem rituellen Rahmen der Verleihung heraus, welcher sich gerade dadurch auszeichnet, dass er sich vom Alltäglichen abhebt (vgl. Schaffrick 2014, 78). Die halb scherzhafte Klage über das allzu menschliche Leiden an einer Krankheit erzeugt dabei nicht nur Sympathie für den Autor, sondern schafft als Versicherung darüber, dass dieser darin gleich ist, wie jede:r andere auch, gerade im Ritualkontext die Möglichkeit zur Identifikation. Sie wirkt letztlich authentisierend, was wiederum Stanišićs Glaubwürdigkeit für die nachfolgenden poetologischen Ausführungen über die Verpflichtungen von Literatur zu Wahrheit und Wahrhaftigkeit erhöht. Gleich im Anschluss an den anekdotischen Einstieg bekundet er – dem üblichen Konventionsrahmen für Buchpreis-Reden entsprechend –, er freue sich „wirklich immens über diesen Preis“. Unmittelbar darauf wechselt er allerdings in einen Konjunktiv, der den bevorstehenden Bruch mit der Preiskonvention der kurzen, selten inhaltsträchtigen Dankesworte bereits ankündigt. Zwar „hätte“ er sich „sehr gerne darauf konzentriert, wie sehr [er] [s]ich freuen würde, wenn [er] ihn bekomme. Es gab aber einen anderen Preis, der diese Konzentration gestört hat, und der etwas, eine kleine Spur wichtiger ist. In Schweden, in Stockholm.“[13]

Was folgt, ist genauso untypisch wie bemerkenswert, zum einen für eine Dankesrede anlässlich des Deutschen Buchpreises – denn entgegen der Preiskonvention hat Stanišić sich im Vorfeld sehr wohl Gedanken darüber gemacht,

---

12 Das Zitat ist dem Video-Mitschnitt auf dem Youtube-Kanal des Deutschen Buchpreises entnommen (Youtube-Kanal Deutscher Buchpreis: Dankesrede Stanišić 2019). Alle folgenden Zitate aus der Rede – direkte wie indireke – stammen, sofern nicht anders vermerkt, aus der vom ORF veröffentlichten Transkription der Rede im Wortlaut. (Stanišić 14.10.2019)

13 Es ist nicht das erste Mal, dass in einer Dankesrede für den Deutschen Buchpreis Bezug auf die Nobelpreisvergabe desselben Jahres genommen wird: 2009 erwähnt die Buchpreisträgerin Kathrin Schmidt am Rednerpult den Nobelpreis für Herta Müller. Genauso wie bei Stanišić zehn Jahre später, wirkt dieser sich auf Schmidts Freude über den eigenen Preis aus, allerdings aus völlig entgegengesetzten Gründen, wird diese Freude doch von jener über Herta Müllers Preis noch übertroffen, so Schmidt. (Youtube-Kanal Deutscher Buchpreis: Dankesrede Schmidt 2018)

was er auf dieser Bühne sagen wollen würde[14] –, zum anderen aber auch für Literaturpreisreden im Allgemeinen. Der Autor nutzt diesen Anlass nämlich nicht wie sonst üblich, um explizit und dezidiert seine Autorschaft, sein Schreiben oder das hier ausgezeichnete Werk zu reflektieren und zum eben erhaltenen Preis in Bezug zu setzen. Stattdessen bittet er das Publikum „um Nachsicht, wenn ich diese kurze Öffentlichkeit dafür nutze, mich kurz zu echauffieren." Der Verweis darauf, hier Öffentlichkeit, d.h. Aufmerksamkeit, nutzen zu wollen, lässt eindrücklich erkennen, dass sich Stanišić seiner Situation wie auch der sich daraus ergebenden Inszenierungsmöglichkeiten sehr bewusst ist, aber das nur am Rande. Jedenfalls bezieht er sich im weiteren Verlauf seiner Rede weniger selbstreflexiv auf seine Autorschaft und Produktion, als vielmehr auf Handke und dessen Nobelpreis. Die Inszenierung seiner Autorschaft vollzieht sich dabei primär über Abgrenzung.

Im selben Modus der Negation erfolgt auch Stanišićs poetologische Standortbestimmung, welche aber nicht ausschließlich ästhetisch-poetologische sondern auch politisch-moralische Aspekte abdeckt und zueinander in Bezug setzt. Literatur wird zunächst darüber bestimmt, was sie nicht ist, darüber, was sie nicht soll. Stanišić hält mit Bezug auf Handke und dessen Jugoslawientexte fest: „Und das ist komisch, finde ich, dass man sich die Wirklichkeit, indem man behauptet, Gerechtigkeit für jemanden zu suchen, so zurechtlegt, dass dort nur noch Lüge besteht. Das soll Literatur eigentlich nicht." Literatur ist nach Stanišić also pauschal Wahrheit und Wirklichkeit verpflichtet, was er an späterer Stelle nochmal affirmierend wiederholt:

> Ich stehe hier, um eine andere Literatur zu feiern. […] Ich feiere eine Literatur, die alles darf und alles versucht, auch gerade im politischen Kampf mittels Sprache zu streiten. Ich feiere eine Literatur, die dabei aber nicht zynisch ist, nicht verlogen und die uns Leser nicht für dumm verkaufen will, indem sie das Poetische in Lüge verkleidet, und zwar freiwillig, Fakten, an denen scheitert. […] Und lassen Sie mich zum Schluss auch sagen, dass ich gerne auch eine Literatur feiere, die die Zeit beschreibt. Und diese Zeit ist so, wie Handke sie im Falle von Bosnien beschreibt, nie gewesen.

14 Ein Umstand, der sich übrigens bereits im Notizbuch andeutet, mit dem der Autor die Bühne betritt und das er vor sich auf dem Rednerpult aufschlägt. Offensichtlich hat er sich Stichworte und Passagen der Rede bereits im Vorfeld notiert, um sie in dieser Situation zur Hand zu haben. Wenn das Notizbuch demonstrativ verdeutlicht, dass die Stellungnahme keiner spontanen Laune geschuldet ist, sondern vielmehr einer wohldurchdachten und begründeten Überzeugung des Autors entspricht, lässt sich selbiges auch auf Stanišićs Inszenierung übertragen, welche hier nicht ‚einfach so' passiert, sondern einer bewussten auktorialen Entscheidung folgt.

Der Autor plädiert hier deutlich für eine engagierte Literatur, lässt diese zugleich aber weitgehend unbestimmt. Das ist gerade auch dem Umstand geschuldet, dass ihre Definition primär in Abgrenzung zu Handke und damit weitgehend *ex negativo* erfolgt. Dessen Literatur sei zynisch und verlogen, würde das Poetische in Lüge verkleiden und scheitert damit nach Stanišićs Behauptung eben nicht nur an Fakten, sondern insgesamt an den literarischen Wertmaßstäben, die der Buchpreisträger aufstellt. Zugleich wird nur auf sehr unscharfe Weise bestimmt, welche Kriterien eine Literatur erfüllen muss, die selbigen gerecht werden will. Als Richtwerte dienen abstrakte Konzepte wie Wahrheit und Ehrlichkeit, die aber weder als solche noch in ihrem Verhältnis zur Literatur näher definiert werden. Erwähnenswert ist in diesem Zusammenhang, dass die bei genauerer Betrachtung recht vagen Ausführungen über die Verpflichtungen der Literatur auf den Buchpreisträger rückbezogen werden dürfen. Stanišić verortet sich darin zumindest implizit selbst, insofern die Dankesrede als Epitext und damit als Selbstkommentar zu Autorschaft und Werk zu lesen ist (vgl. Wegmann et al. 2019, Kap. 3). Die Abgrenzung von Handke im Modus der Negation ermöglicht es ihm dabei, sich und sein Schaffen auf wirkmächtige Weise zu inszenieren, ohne dafür aber ein allzu konkretes poetologisches Programm vorlegen zu müssen.

Es erscheint an dieser Stelle angebracht danach zu fragen, worauf Stanišićs Autorität für sein Urteil über Handke fußt, zumal es geradezu anmaßend erscheint, führt man sich die Positionen im literarischen Feld vor Augen, die die Autoren sowie die von ihnen erhaltenen Preise jeweils für sich behaupten können: Zwar ist Stanišić gerade im deutschsprachigen Literaturbetrieb ein erfolgreicher, weitgehend arrivierter Autor, verfügt aber dennoch über bedeutend weniger symbolisches Kapital als Handke, der als noch lebender Autor schon als kanonisiert gelten darf und zu den international bedeutendsten zeitgenössischen Literat:innen zählt. Letzteres zeigt gerade auch der Umstand, dass er schon seit langem als potenzieller Anwärter auf den Nobelpreis gehandelt wird. (Jürgensen und Weixler 2021, 5) Dieser ist als literarische Auszeichnung wiederum selbst von international höchstem Rang. Dagegen verlautbart der Deutsche Buchpreis in seiner Zielsetzung zwar auch Ländergrenzen übergreifende Ambitionen (siehe oben), realiter erstreckt sich sein Wirkungsbereich aber primär auf den deutschsprachigen Literaturbetrieb. Dort haftet ihm zudem der Ruf des Marktpreises an, der mit den Regeln des literarischen Feldes bricht, indem er ökonomische Interessen über literar-ästhetische Werte stelle.[15] Ob dem tatsächlich so ist, wird in der literarischen Öffentlichkeit mit jeder Verleihung aufs Neue erörtert – ein

15 Diesbezüglich hallt auch Daniel Kehlmanns Branding des Preises als „entwürdigendes[s] Spektakel“ (Kehlmann 2008, 23) heute noch nach.

Umstand, der sich einerseits als dauerhafter Aufmerksamkeitsgarant für den Preis bewährt hat, andererseits aber dessen Legitimation als Konsekrationsinstanz im Feld fortlaufend infrage stellt (vgl. dazu auch Auguscik 2013, Kap. 3.2). Damit ist auch das symbolische Kapital, das Stanišić mit dem Deutschen Buchpreis erwirtschaftet, bedeutend geringer als jenes, welches Handke mit dem Literaturnobelpreis zuteilwird. Selbiges gilt insgesamt für seine Position im literarischen Feld. Wie also legitimiert Stanišić glaubhaft seine Autorität zum Handke-Urteil?

Auch hier wird schnell deutlich, dass man es mit einer untypischen Situation zu tun hat. Für gewöhnlich ist es so, dass Autor:innen in ihren Dankesreden zwar durchaus in poetologischen Fragen Stellung beziehen oder auch literarische bzw. politisch-moralische Urteile fällen. Die legitimierende Autorität dafür beziehen sie in der Redesituation speziell aus dem symbolischen Kapital, welches sie im Zuge des eben erhaltenen Preises erwirtschaftet haben. Durch die Auszeichnung können sie sich glaubhaft als Autor:innen mit der Kompetenz für solche Urteile inszenieren. Weil Stanišićs Urteil aber nicht nur die Literatur im Allgemeinen, sondern darüber hinaus Handke als Autor und Nobelpreisträger im Speziellen betrifft, liegt dieser Fall komplexer. Der Buchpreisträger beruft sich dabei auf eine bemerkenswerte Mehrfachautorisierung, die sich nicht allein aus dem symbolischen Kapital des eben erhaltenen Preises speist, sondern aus mindestens zwei weiteren Quellen: Seiner Biografie und seinem Werk.[16] Stanišićs Autorität ist in diesem Sinne also biografisch, literarisch und durch symbolisches Kapital motiviert. In der Folge gilt es herauszuarbeiten, dass alle drei Autorisationsmomente in engem Zusammenhang stehen und einander zudem verstärken.

Auf die biografische Autorität zu seinem Handke-Urteil verweist Stanišić in seiner Rede mehrfach. Einmal hält er etwa fest, dass er nur deshalb vor dem Publikum des Deutschen Buchpreises stehe, weil er „das Glück hatte, dem zu entkommen, was Peter Handke in seinen Texten nicht beschreibt.“ Wenn er an anderer Stelle auf Višegrad zu sprechen kommt, weist er diesen Ort als seine „Heimatstadt“ aus. Auch bekräftigt er seine Erschütterung darüber, dass Handke im *Sommerlichen Nachtrag zu einer winterlichen Reise* Višegrad besucht, zugleich aber weder Täter noch Opfer erwähne und die Verbrechen, die in dieser Stadt während des Bosnien-Krieges stattgefunden haben, für unmöglich halte. Stanišić stellt auf diese Weise (durchaus emotionalisierend) klar, dass er als jemand spricht, der von dort ist, der von dort fliehen musste, der selbst Augenzeuge und

16 Dass diese Form der ‚doppelten Beglaubigung' durch Biografie und Werk ein bedeutendes Argument in der journalistischen Debatte um Stanišićs Stellungnahme zu Handke bildete, hat wiederum Hendel (2020, 10–11) eindrücklich herausgearbeitet.

Opfer ist. Auf dieser Augenzeugenschaft und der unmittelbaren Betroffenheit fußt also die zunächst biografisch bedingte Autorität zum Urteil über Handke. Denn auch wenn dieser sich ebenso auf Augenzeugenschaft berufen mag, welche im Übrigen auch eine Motivation seiner Reiseberichte darstellt (Handke 1996a, 12–13), handelt es sich dabei lediglich um die eines fremden Besuchers und ist den Gräueltaten des Krieges zudem nachgelagert. Über das „Hochwertphänomen ‚Authentizität'" kann Stanišić gegenüber Handke „einen epistemologischen Vorsprung [...] behaupten" (Jürgensen und Weixler 2021, 8) und dabei zugleich Deutungshoheit in literarischen wie auch politischen Belangen.

Literarische Autorität bezieht Stanišić aus seinem Werk, wobei der Werkbegriff hier durchaus in seiner breiteren Bedeutung als Gesamtwerk zu verstehen ist. Schließlich wird der Bosnienkrieg, speziell auch in der Stadt Višegrad, bei Stanišić nicht erst in *Herkunft* (2019) Thema, sondern ist bereits Gegenstand des Romandebüts *Wie der Soldat das Grammofon repariert* (2006). Auch im Erzählband *Fallensteller* (2016) wird der Komplex ‚Jugoslawienkrieg' punktuell bearbeitet. Der Autor kann hier also zunächst auf eine Parallele zu Handke aufbauen. Beide haben sich in Teilen ihres literarischen Schaffens mit dem fraglichen Krieg auseinandergesetzt. Was ihre Auseinandersetzungen aber voneinander unterscheidet, ist, dass jene von Stanišić eben nicht an den literarischen Wertmaßstäben scheitert, die er in seiner Rede aufstellt. Nachdem diese mitunter eine ‚Verpflichtung zur Wahrheit' beinhalten, ist es nicht unwesentlich, dass die biografische und literarische Autorität des Autors stark ineinandergreifen. Bereits in *Wie der Soldat das Grammofon repariert* stehen Fakt (auch bezogen auf die Biografie des Autors) und Fiktion in einem reibungsreichen Wechselspiel zueinander. (Lovrić 2009, 375–376) Dieses spitzt sich in *Herkunft* weiter zu, handelt es sich dabei doch um ein autofiktionales Werk mit autobiografischen Wahrheits- bzw. Realitätsansprüchen. Diese Lesart ist im Übrigen nicht nur textintern angelegt, sondern wird auch paratextuell unterstützt. In diesem Zusammenhang ist etwa das Fehlen einer peritextuellen Gattungsbezeichnung bedeutend. Der Hinweis ‚Roman' auf Buchumschlägen oder Titelblättern kann gemeinhin als Fiktionalitätsmarker gelten. In der Hardcover-Ausgabe von *Herkunft* im Luchterhand-Verlag (2019) wird darauf verzichtet. Das fördert nicht nur biografistische Lesarten, sondern führt auch dazu, dass die epitextuelle Rahmung des Werks durch den Autor an Relevanz gewinnt. Dort leitet Stanišić ebenfalls zu einer faktual-biografischen Lektüre seines Werks an, wenn er es immer wieder mit seiner tatsächlichen Herkunft engführt und Anekdoten in der Fiktion bei unterschied-

lichen Gelegenheiten als faktual ausweist.[17] Folgt man hier Stanišićs Inszenierung, handelt es sich bei *Herkunft* tatsächlich um eine „Literatur […], die die Zeit beschreibt", wie er sie in seiner Dankesrede „feiert". Die Message, die der Autor darin mithilfe der Korrelation seiner autobiografischen wie literarischen Autorität vermittelt, lautet im Wesentlichen: Die Dinge, die Handke in seinen Texten beschreibt, hat Stanišić nicht nur unmittelbarer erlebt, sondern ebenso wie der Nobelpreisträger literarisch verarbeitet – und zwar, anders als dieser, entsprechend der in seiner Rede proklamierten poetologischen Prinzipien.

Als auktorialer und poetologischer Akt der Positionierung verstanden, läuft Stanišićs Rede auf die klar wertende Instituierung „seine[r] Literatur als Gegenkonzept" (Hendel 2020, 7) zu jener Handkes hinaus. Der Erfolg dieser Instituierung hängt wiederum mit dem Preiskontext und also jener Autorität zusammen, die Stanišić in diesem Moment aus dem darin erwirtschafteten symbolischen Kapital bezieht. *Herkunft* wurde soeben mit dem Deutschen Buchpreis ausgezeichnet und ist damit (zumindest nach dem Verständnis der Preisinstitution) „Roman des Jahres". Seine literarische Qualität steht zu diesem Zeitpunkt und in diesem Zusammenhang außer Frage. Gleichzeitig legitimiert der Preis mit dem Werk auch Stanišić als Autor, sodass sich dessen literarische Autorität für das Handke-Urteil nochmal potenziert. Und das gerade auch, weil sich das poetologische Programm, das er in seiner Rede darlegt, mit jenem deckt, auf dem die Jury-Begründung für ihn als Träger des Deutschen Buchpreises 2019 und gegen die „Narrative der Geschichtsklitterer" fußt. Die Selbstinszenierung des Preisträgers und dessen Fremdinszenierung durch die Preisinstitution fallen hier mit einem scheinbar deckungsgleichen literarischen Werteverständnis ineinander. Eine Konsensproklamation im Rahmen eines Literaturpreises dürfte selten so klar und eindeutig ausgefallen sein.

An dieser Stelle dürfte bereits deutlich geworden sein, dass sich der Autor Stanišić in seiner Buchpreis-Rede selbst ebenso eindrücklich und öffentlichkeitswirksam inszeniert wie auch sein Werk. Gezeigt wurde auch, dass diese Inszenierung primär in Abgrenzung von Handke und dessen schriftstellerischer Produktion erfolgt. Was bisher aber weitgehend unterschlagen wurde, ist der Umstand, dass der Preisträger dabei streng genommen an keiner Stelle explizit auf seine

---

17 So etwa im Gespräch mit Daniela Striegl. (Stanišić und Striegl 2020, 34–36) Erwähnt sei an dieser Stelle auch eine Serie von Tweets im November 2021, in denen Stanišić mehrere, teilweise leicht abgewandelte Textpassagen aus *Herkunft* mit jeweils entsprechenden Fotografien gepostet hat. Szenen aus dem Buch (darunter jene, in der der Erzähler aus der Quelle seines Großvaters trinkt [2019, 33–35], oder auch ein im Text beschriebenes Foto des Großvaters [2019, 111]) werden auf diese Weise als vom Autor selbst erlebt ausgewiesen und mithilfe von ‚Beweisfotos' faktual beglaubigt. (Stanišić 19.11.2021)

Autorschaft oder sein Werk (sei es das einzelne, hier ausgezeichnete, oder das gesamte) zu sprechen kommt. In Anbetracht dessen muss die hier vertretene Annahme, dass die Rede dennoch beides rahmt und darüber hinaus in engen Bezug zueinander setzt, abschließend genauer erörtert werden. Dies geschieht in Folge auf Basis des grundsätzlich epitextuellen Charakters von Literaturpreisreden.

Als Teil von Gérard Genettes Paratext-Typologie sind Epitexte zunächst als „Beiwerk" (Genette 2016, 9) zu definieren, welches einen Haupt- bzw. Bezugstext rahmt. Dabei tragen sie „sowohl zur Werkwerdung eines Werkes als auch zu dessen Rezeptionssteuerung bei" (Wegmann 2020, 109) und können insofern als Konstituenten literarischer Werke sowie probates Instrument auktorialer Werkpolitik verstanden werden. Anders als Peritexte, sind Epitexte nicht materiell an ihren Bezugstext gebunden, sondern werden von Genette pauschal „*anywhere out of the book*" (Genette 2016, 328; Herv. i. Orig.) verortet. Konkret handelt es sich mitunter um Interviews und Gespräche mit Autor:innen sowie deren Briefwechsel und Tagebücher (Genette 2016, 12), aber eben auch um Dankesreden für Literaturpreise. Sie sind Teil des paratextuellen Rahmens eines Textes, zirkulieren zugleich aber weitgehend frei davon im literarischen Diskursraum. Nicht zuletzt in dieser räumlichen Entkopplung wird anschaulich, dass es zu kurz gegriffen ist, lediglich einzelne Texte in Form „biblionome[r] Werkeinheiten" (Stanitzek 2004, 7) als Objekt des Paratextes zu definieren. Vielmehr muss „die Bezugsgröße des Paratextes über das Einzelwerk hinaus auf das Gesamtwerk eines Autors sowie die Autorschaft selbst" (Wegmann et al. 2019, 20) ausgedehnt werden. Das gilt folglich auch für Stanišićs Dankesrede zum Deutschen Buchpreis.

Deren epitextuelle Bezugsgrößen werden – so wie bei jeder Literaturpreisrede – zu einem gewissen Grad vom Preis beeinflusst. Hier lohnt es sich u. a. zu fragen, was genau mit dem Preis ausgezeichnet wird. Laut seiner Satzung wird der Deutsche Buchpreis jährlich für den „deutschsprachigen ‚Roman des Jahres'" (Deutscher Buchpreis, Website – Der Preis), sprich für ein einzelnes Werk vergeben. Streng genommen wird damit während des Verleihungsrituals 2019 auch nicht Saša Stanišić ausgezeichnet, sondern *Herkunft*. Als Reaktion auf diese Auszeichnung wird die Rede also zuerst auf das ausgezeichnete Werk bezogen, und zwar unabhängig davon, ob bzw. in welchem Ausmaß dieses darin überhaupt thematisiert wird. Gleichzeitig muss dieser Befund aber aus mehrerlei Gründen relativiert werden. Zwar zeichnet der Deutsche Buchpreis Einzelwerke aus, versäumt es dabei aber nicht, auch deren Autor:innen sichtbar zu machen. Das entspricht dem wiederum in der Satzung verlautbarten Ziel, „Aufmerksamkeit zu schaffen für deutschsprachige Autor:innen". (Deutscher Buchpreis, Website – Der Preis) Dass es 2019 neben der Auszeichnung von *Herkunft* auch um die

Auszeichnung des Autors Stanišić geht, verdeutlicht insbesondere die Jury-Begründung, die mit der Feststellung beginnt: „Saša Stanišić ist ein so guter Erzähler, dass er sogar dem Erzählen misstraut." (Deutscher Buchpreis, Website – Archiv) Hervorgehoben wird also allem voran Stanišićs Qualität als Erzähler. Erst im zweiten Moment wird dieser Befund auch auf das Werk ausgedehnt, in dem der Autor sein Können unter Beweis stellt.

Dazu kommt der konkrete Kontext der Preisverleihung: Nachdem es sich um ein Ritual handelt, gilt die physische Präsenz der beteiligten Akteure als konstitutives Element davon. (Dücker und Neumann 2005, 14; Dahnke 2009, 335) Der Autor ist entsprechend körperlich anwesend und wird beobachtbar. (Schaffrick 2014, 77) Wenngleich also nominell *Herkunft* ausgezeichnet wird, ist es letztlich doch Stanišić, der im Rahmen des Verleihungsrituals vor die Augen der Öffentlichkeit tritt, die Preisurkunde entgegennimmt und eine Rede hält.[18] Und auch die rituallogische Verpflichtung zur Gegengabe betrifft zwangsläufig den Autor, womit dieser im Umkehrschluss auch als Empfänger der ursprünglichen Gabe gelten muss. Werk und Autor lassen sich im Preiszusammenhang nicht unabhängig voneinander begreifen, sondern sind darin untrennbar miteinander verbunden. Diese Verbindung reproduziert sich im Epitext der Dankesrede, mit der Stanišić folglich nicht nur sein Werk, sondern auch seine Autorschaft rahmt und dabei inszeniert.

Schließlich muss die Bezugsgröße von Stanišićs Dankesrede auch noch hinsichtlich des Werkbegriffs erweitert werden. Gerahmt wird weniger das Einzelwerk *Herkunft* als vielmehr das Gesamtwerk des Autors. Besonders deutlich lässt sich dieser Umstand anhand der oben beschriebenen Mehrfachautorisierung und speziell der literarischen Autorität veranschaulichen, mit der Stanišić seine Kritik an Handke legitimiert. Diese gründet nicht allein auf *Herkunft*, sondern auf mehreren Werken des Autors. Umgekehrt lassen sich die in der Rede dargelegten poetologischen Maßstäbe auch an ebendiese Werke, wenn nicht sogar das gesamte Schaffen des Autors rückkoppeln. Da Stanišić programmatisch festhält, was Literatur seinem Verständnis nach soll, was sie nicht soll und welchen Prinzipien (Wahrheit, Fakten, die Beschreibung der Zeit) sie verpflichtet ist, gilt dieses Programm in seiner suggerierten Allgemeingültigkeit auch und vor allem für seine

---

18 Bei der Bekanntgabe des Preisträgers stellt Heinrich Riethmüller zudem dezidiert fest, der Deutsche Buchpreis 2019 werde von der Stiftung Buchkultur und Leseförderung des Börsenvereins des Deutschen Buchhandels Saša Stanišić verliehen. (Youtube-Kanal Deutscher Buchpreis: Dankesrede Stanišić 2019)

eigene Produktion.[19] Im Ritual steht er wiederum mit seiner körperlichen Anwesenheit dafür ein. Seine Rede entfaltet dabei u. a. auch lektüresteuernde Wirkung, präsentiert sie doch eine Folie, vor der die Werke des Autors und insbesondere *Herkunft* gelesen werden sollen. Ganz im Sinne der Genette'schen Paratextkonzeption, nutzt Stanišić diesen Epitext also, um die Rezeption seines Werks in eine Richtung zu lenken, die sich möglichst mit seiner auktorialen Intention – in diesem Fall konkret auch der Verkörperung eines Gegenentwurfs zur Literatur Handkes – deckt. (Genette 2016, 388)

Aufgrund ihrer epitextuellen Natur kann im Grunde jede Literaturpreisrede als Kommentar zu Autor:innenschaft und Werk und damit als Form auktorialer und werkpolitischer Inszenierung gelten. Ausprägung und Umfang dieser Inszenierung variieren allerdings im konkreten Einzelfall. Dabei dürften sie selten so umfassend ausgefallen, die unterschiedlichen Möglichkeiten zur Inszenierung selten so verdichtet worden sein, wie im Falle von Stanišićs Dankesrede zum Deutschen Buchpreis. Auf Basis einer zumindest dreifach begründeten Autorität zum Urteil über Handke und dessen Nobelpreis, positioniert sich der Autor darin in Abgrenzung davon, zugleich aber auch über ein (obschon vages) poetologisches Programm, welches sowohl die Rezeption seiner Werke als auch die Wahrnehmung seiner Autorschaft steuert und miteinander engführt. Darüber hinaus potenziert sich Stanišićs Inszenierung von Autorschaft und Werk entlang von Hochwertphänomenen wie Authentizität, Wahrheit und Ehrlichkeit zusätzlich im Rahmen der Logik des Rituals ‚Preisverleihung' und konkret im Wechselspiel mit der Inszenierung der Preisinstitution. Diese bezieht in der Jurybegründung selbst Stellung in der Kontroverse um Handke, wobei sich ihr Urteil mit jenem deckt, welches der Preisträger bereits im Vorfeld der Verleihung andernorts vertrat und in seiner Rede zum Deutschen Buchpreis nur noch verstärkt. Die wechselseitige Konsekration beschränkt sich in diesem Fall also nicht auf den üblichen Modus des Gabentauschs, sondern inkludiert einen Gestus moralischer Überlegenheit. Indem sich mit Stanišić auch der Deutsche Buchpreis von Handke

---

19 Das Verhältnis zwischen Programm und Produktion Stanišićs ist dabei alles andere als reibungsarm. Gerade *Herkunft* ist eben nicht als biografischer Tatsachenbericht, sondern vielmehr als faktual-fiktionales Vexierspiel zu verstehen, bei dem die Grenzen zwischen Wahrem und Erdichtetem bis zur Unkenntlichkeit verwischt werden. Ob Fiktion dabei Fakten verpflichtet und Autofiktion wahr oder zumindest wahrhaftig sein kann, lässt sich an dieser Stelle nicht ausreichend beantworten. Auch die Frage, inwieweit der Autor und sein Werk den hier eingeforderten Prinzipien selbst entsprechen, muss in diesem Sinne unbeantwortet bleiben. Sehr wohl lässt sich aber festhalten, dass die auktoriale und werkpolitische Inszenierung Stanišićs weniger Gegenstand dieser Frage sind, als sie umgekehrt versuchen, Einfluss auf ihre Beantwortung zu nehmen.

und dem Nobelpreis distanziert, wird die gegenseitige Bestätigung ihres jeweiligen literar-ästhetischen Werteverständnisses um eine politisch-moralische Dimension erweitert.

Dadurch, dass epitextuelle und rituelle Funktionen seiner Dankesrede einander ergänzen und dabei zudem die Autorintention stützen, gelingt Stanišić damit eine besonders nachhaltige Inszenierung seiner Autorschaft wie auch seines Werks – und das eben nicht nur im Danken, sondern auch und gerade im Echauffieren. Dass er sich dabei mindestens genauso nachhaltig in den Kontext der Handke-Debatte und potenziell auch in deren Schatten gestellt hat, steht auf einem anderen Blatt. Nur so viel sei gesagt: Schon am Tag nach der Verleihung des Deutschen Buchpreises sieht Stanišić sich genötigt zu twittern: „Ich bin übrigens nicht Handke-Kritiker, ich bin Schriftsteller.“ (Stanišic 2019)

1 Literaturverzeichnis

1.1 Primärliteratur

Handke, Peter: *Eine winterliche Reise zu den Flüssen Donau, Save, Morawa und Drina oder Gerechtigkeit für Serbien*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1996a.

Handke, Peter: *Sommerlicher Nachtrag zu einer winterlichen Reise*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1996b.

Jelinek, Elfriede: *Was uns vorliegt. Was uns vorgelegt wurde*. https://www.deutscheakademie.de/de/auszeichnungen/georg-buechner-preis/elfriede-jelinek/dankrede (17.07.2022).

Stanišić, Saša: „Tweet 19.11.2021“. https://twitter.com/sasa_s/status/1461614884160954375?t=6MM6qd9sv5VetM3gmhit0g&s=19 (17.07.2022).

Stanišić, Saša und Daniela Striegl: „Ich war beim Schreiben wieder Migrant – im Kopf“. *Falter* 6 (2020): 34–36.

Stanišić, Saša: „‚Erschüttert, dass sowas prämiert wird‘. Im Folgenden die heute Abend im Römer gehaltene Dankesrede des neuen Trägers des Deutschen Buchpreises, Sasa Stanisic, im Wortlaut“ (14.10.2019). https://orf.at/stories/3140837/ (17.07.2022).

Stanišić, Saša: *Herkunft*. München: Luchterhand, 2019.

Stanišić, Saša: „Tweet 15.10.2019“. https://twitter.com/sasa_s/status/1184059458097471488?t=LkYBcwgnzLIxG3aMryF29w&s=19 (17.07.2022).

Stanišić, Saša: *Fallensteller*. Erzählungen. München: Luchterhand, 2016.

Stanišić, Saša: *Wie der Soldat das Grammofon repariert*. München: Luchterhand, 2006.

1.2 Sekundärliteratur

Amlinger, Carolin: „Zur Akkumulationslogik der Anerkennung. Auszeichnungsökonomien im Literaturbetrieb der Gegenwart“. *Literaturpreise. Geschichte, Theorie und Praxis*. Hg. Dennis Borghardt, Sarah Maaß und Alexandra Pontzen. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2020. 227–297.

Andre, Thomas: „Deutscher Buchpreis: Saša Stanišić ist Favorit.“ *Hamburger Abendblatt* (12.10.2019): 26.

Arend, Helga: „Die Literaturförderung des Literarischen Colloquiums Berlin am Beispiel von Saša Stanišić – Kommerzialisierter Literaturbetrieb versus ästhetische Qualität? Oder: Sind arme Poeten die besseren Schriftsteller/-innen?“ *Was wir lesen sollen. Kanon und literarische Wertung am Beginn des 21. Jahrhunderts*. Hg. Stefan Neuhaus und Uta Schaffers. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2016. 149–173.

Auguscik, Anna: „Lost in Translation: Literaturpreise im nationalen Literaturbetrieb.“ *Literaturbetrieb. Zur Poetik einer Produktionsgemeinschaft*. Hg. Philipp Theisohn und Christine Weder. München: Fink, 2013. 97–112.

Bourdieu, Pierre*: Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1999 [1992].

Bourdieu, Pierre: *Was heißt sprechen? Zur Ökonomie des sprachlichen Tausches*. Wien: Braumüller, 2005 [1982].

Dahnke, Michael: „Auszeichnungen deutschsprachiger Literatur gestern und heute: Was wissen wir wirklich über sie?“ *Literaturbetrieb in Deutschland*. Hg. Heinz Ludwig Arnold und Matthias Beilein. München: edition text + kritik, 2009. 333–343.

Deutscher Buchpreis (Website): „Archiv“. https://www.deutscher-buchpreis.de/archiv/jahr/2019 (17.07.2022).

Deutscher Buchpreis (Website): „Der Preis“. https://www.deutscher-buchpreis.de/der-preis (17.07.2022).

Deutscher Buchpreis (Youtube-Kanal): „Deutscher Buchpreis 2009. Dankesrede der Preisträgerin Kathrin Schmidt“. https://www.youtube.com/watch?v=l2dr5yA-VQE&ab_channel=DeutscherBuchpreis (17.07.2022).

Deutscher Buchpreis (Youtube-Kanal): „Deutscher Buchpreis 2018. Dankesrede der Preisträgerin Inger-Maria Mahlke“. https://www.youtube.com/watch?v=dLZPOgxX1co&ab_channel=DeutscherBuchpreis (17.07.2022).

Deutscher Buchpreis (Youtube-Kanal): „Deutscher Buchpreis 2019. Dankesrede des Preisträgers Saša Stanišić“. https://www.youtube.com/watch?v=m86N9AHF4hY (17.07.2022).

Dücker, Burckhard und Verena Neumann: „Literaturpreise. Register mit einer Einführung: Literaturpreise als Literaturgeschichtlicher Forschungsgegenstand.“ *Forum Ritualdynamik* 12 (2015). https://d-nb.info/1192446895/34 (12.07.2022).

Dücker, Burckhard: „Zur kulturökonomischen Struktur von Literaturpreisen“. *Literaturpreise. Geschichte, Theorie und Praxis*. Hg. Dennis Borghardt, Sarah Maaß und Alexandra Pontzen. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2020. 117–134.

Genette, Gérard: *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2016 [1987].

Hendel, Steffen: „‚Das soll Literatur eigentlich nicht.‘ Die Debatte um Wesen und Wert der Literatur anlässlich der Preisvergaben an Peter Handke, Saša Stanišić und Olga Tokarczuck 2019“. *undercurrents – Forum für linke Literaturwissenschaft* 14 (2020): 1–21.

Jürgensen, Christoph und Gerhard Kaiser: „Schriftstellerische Inszenierungspraktiken – Heuristische Typologie und Genese“. *Schriftstellerische Inszenierungspraktiken. Typologie und Geschichte.* Hg. dies. Heidelberg: Winter, 2011. 9–30.

Jürgensen, Christoph: „Würdige Popularität? Überlegungen zur Konsekrationsinstanz ‚Literaturpreis‘ im gegenwärtigen literarischen Feld“. *Poetiken der* Gegenwart. *Deutschsprachige Romane nach* 2000. Hg. Hermann Horstkotte. Berlin und Boston: De Gruyter, 2013. 285–302.

Jürgensen, Christoph und Antonius Weixler: „Literaturpreise: Geschichten – Geschichte – Funktionen“. *Literaturpreise. Geschichten und Kontexte*. Hg. dies. Berlin: Metzler, 2021. 1–28.

Kehlmann, Daniel: „Schön wär’s. Den Buchpreis abschaffen!“ *Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung* (21.09.2008): 23.

Literaturnobelpreis (Website): https://www.nobelprize.org/prizes/literature/2019/prize-announcement/ (17.07.2022).

Lovrić, Goran: „Literarische Reisen im Nachkriegsbosnien. Reisebericht oder Selbsterkenntnistrip?“ *Mobilität und Kontakt. Deutsche Sprache, Literatur und Kultur in ihrer Beziehung zum südosteuropäischen Raum*. Hg. Slavija Kabić und Goran Lovrić. Zadar: Sveučilište u Zadru, 2009. 369–378.

Mauss, Marcel: *Die Gabe. Form und Funktion des Austauschs in archaischen Gesellschaften*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1996 [1950].

Moser, Doris: „Mediale Inszenierung von Literatur(vermittlung) am Beispiel des *Bachmann-Preises* und des *Deutschen Buchpreises*“. *(Ver)Führungen. Räume der Literaturvermittlung*. Hg. Meri Disoski, Ursula Klingenböck und Stefan Krammer. Innsbruck: Studienverlag, 2012. 56–68.

Perlentaucher: „Debatte Um [sic!] Nobelpreis für Peter Handke“. https://www.perlentaucher.de/stichwort/debatte-um-nobelpreis-fuer-peter-handke/presseschauen.html (17.07.2022).

Schaffrick, Matthias*: In der Gesellschaft des Autors. Religiöse und politische Inszenierungen von Autorschaft*. Heidelberg: Winter, 2014.

Stanitzek, Georg: „Texte, Paratexte, in Medien: Einleitung“. *Paratexte in Literatur, Film, Fernsehen*. Hg. ders. und Klaus Kreimeier. Berlin: Akademie, 2004. 3–19.

Ulmer, Judith S.: *Geschichte des Georg-Büchner-Preises. Soziologie eines Rituals*. Berlin und New York: De Gruyter, 2006.

Wegmann, Thomas, Torsten Voß und Nadja Reinhard: „Auktoriale Paratexte um 1800. Einleitung“. *„Drumherum geschrieben?“ Zur Funktion auktorialer Paratexte für die Inszenierung von Autorschaft um 1800*. Wehrhahn, 2019. 7–33.

Wegmann, Thomas: „Epitexte als ritualisiertes Ereignis: Überlegungen zu Dankesreden im Rahmen von Literaturpreisverleihungen“. *Literaturpreise. Geschichten und Kontexte*. Hg. Christoph Jürgensen und Antonius Weixler. Berlin: Metzler, 2021. 105–116.

Sarah Alice Nienhaus

Viel Lärm um Literaturpreise

Saša Stanišićs *Herkunft* und die Rezeptionsdynamiken nach dem Deutschen Buchpreis

Eine inzwischen wohlbekannte sowie hitzige Literaturpreisdebatte kreist beharrlich um die Autoren Saša Stanišić und Peter Handke.[1] Die Zeitungsausschnittsammlung zum Literaturnobelpreis und Deutschen Buchpreis 2019 im Literaturarchiv Marbach dokumentiert diese und ferner den regen Disput um Jurykompetenzen, Preiswürdigkeit und Konfliktkonstellationen.[2] Die beiden Literaturpreisereignisse mitsamt Stanišićs Rede ließen sukzessiv den (auto)biografischen ‚Lesepakt' für *Herkunft*[3] reüssieren, der das Textcharakteristikum mannigfacher Genrereferenzen in den Schatten stellte. Der gesprochene Epitext wurde dabei im Rezeptionsverlauf zusehends als paratextuelles Paktangebot fixiert. Weit weniger stark vertreten sind in der Berichterstattung signifikante Textmerkmale, die *Herkunft* auf die Longlist und Shortlist wandern ließen, schließlich preiswürdig mach(t)en und Stanišićs innovativen Beitrag zum Genre des Autofiktionalen und -biografischen konturieren.[4] Eben diesem asymmetrischen Verhältnis geht der Beitrag nach und fokussiert punktuell gleichfalls die ‚stillere' Genreseite im Stimmengewirr um die Literaturpreise.

---

1 Zumal die Berichterstattung bevorzugt die Migrationserfahrung des Autors und etwaige autobiografische Dimensionen seiner Texte scharfstellte, um so eine inzwischen topische Thematisierung zu intensivieren. Die Prämierung des Textes *Herkunft* und die Erinnerung an Handkes Reiseschrift – im Suhrkamp Verlag nach der Veröffentlichung in der *Süddeutschen Zeitung* in Buchform gebracht – begünstigen die konzentrierte Perspektivierung erheblich (vgl. DLA: 4. Literarisches Leben. Literaturpreise. Deutscher Buchpreis ab 2018; Stanišić 2019; Handke 2020).

2 Jüngst wählten Christoph Jürgensen und Antonius Weixler für ihr Handbuch *Literaturpreise. Geschichte und Kontexte* als Auftaktszenario das Literaturpreisereignis (Jürgensen und Weixler 2021, 4; eine ähnliche Schwerpunktsetzung lässt sich auch in den folgenden Beiträgen beobachten: Dücker 2020, 131–132; Dücker 2007; Keller 2020). Auf die erste Hauptüberschrift *Literaturpreise: Geschichten – Geschichte – Funktionen* folgt dort unmittelbar die ‚Schlagzeile' *Literaturpreisliche Kollisionen oder Der Fall Handke*. Stanišićs kritische Stellungnahme zur Literaturnobelpreisvergabe an Handke blitzt in der Einleitung symptomatisch als „TwitterGewitter" – im direkten Vergleich – allenfalls kurz auf (Jürgensen und Weixler 2021, 7).

3 Im Folgenden im Fließtext mit der Sigle „H" und Seitenzahl zitiert.

4 Vgl. zu Genredifferenzen und -bezügen exemplarisch: Kreknin 2014, 214; Zipfel 2009.

Open Access. © 2023 bei den Autorinnen und Autoren, publiziert von De Gruyter. CC BY Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.
https://doi.org/10.1515/9783110787436-012

1 Die ‚(auto)biografische Brille'

Mit Philippe Lejeunes *Le pacte autobiographique* erhielt die Autobiografieforschung eine wirkmächtige Definition, die im Anschluss vielfach erweitert und kritisch diskutiert wurde. Lejeune bestimmt das Genre der Selbsterzählung als „[r]écit rétrospectif en prose, qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité" (Lejeune 1975, 14).[5] Mit dieser bündigen Definition werden eine retrospektive Erzählhaltung in Prosa und eine realexistierende Person samt ihrer Persönlichkeit zu konstitutiven Elementen einer Autodiegese. Die angeführten ‚Minimalbedingungen' erfüllt *Herkunft* zweifelsohne, erschöpft sich in diesen jedoch nicht. Lejeune lässt Genrereferenzen in seiner Definition darüber hinaus zunächst unberücksichtigt, obschon sie insgesamt das Verhältnis zwischen Fakt und Fiktion bisweilen maßgeblich bedingen und autodiegetische Projekte auszeichnen. Deutlich wird dies abermals mit Stanišićs *Herkunft*: Einem Text, der Anleihen aus der kombinatorischen Phantastik, dem Schelmenroman, der (Auto)biografie, der Pathografie, dem autofiktionalen Roman, aber auch der Chronik aufweist. Letzteres erklärt sich, sobald ein Vergleich mit Ivo Andrićs *Die Brücke über die Drina* angestellt wird. Die Chronik zur Drina darf als impliziter Intertext gelten, dies zeigt nicht zuletzt die chronikale Erzählform, die in chronotopischen Schilderungen der Grenzflussregion erkennbar wird (vgl. H, 18, 20, 28, 35, 50–53, 65, 261). Die nahezu kontingente Nennung des Namens Ivo Andrić im Kapitel *Oskoruša, 2018* gilt gerade dort nicht ausschließlich einer intertextuellen Referenz. Vielmehr steht die explizite, unvermittelte Namensnennung *pars pro toto* für die Zerstörung, die der Krieg mit sich brachte (vgl. H, 268–269).

Es ist mitunter die kenntnisreiche und professionelle Handhabung des Genrereichtums, die die originelle Schlagkraft des Textes bedingt und für die er mitunter ausgezeichnet wurde (vgl. hierzu auch El Hissy 2019): Beispielhaft hierfür steht der für autobiografische Erzählformate topische Einstieg, der ironisch auf Johann Wolfgang von Goethes *Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit* sowie auf Jean Pauls *Selberlebensbeschreibung* referenziert (H, 6). Sie zeigt sich gleichfalls in Metakommentaren zum Genre der Biografie und Autofiktion, die ferner implizit an das Konzept des *poeta philologus* anschließen und dieses ebenfalls

---

5 Auch Niggl definiert Autobiografien als „zusammenhängende Erzählung über einen größeren Zeitraum hinweg aus dem Rückblick" (Niggl 2012, 40). Kritisiert wurde Lejeunes Definition bereits vielfach, vgl. hierzu exemplarisch Achermann 2013, 51–52; Dünne 2008, 13f. Georg Feitscher leistet in seiner Studie *Kontemplation und Konfrontation* einen detaillierten und lehrreichen Überblick zur Geschichte der Autobiografieforschung (vgl. Feitscher 2018, 7–60, 90–99).

ironisch persiflieren (vgl. H, 20, 61, 116, 129, 162–163, 219, 295–298, 232–235; vgl. hierzu auch: Wodin 2017, 28–29; Negt 2016, 7–9). Zu nennen wären in diesem Zusammenhang auch Formwechsel, die Erzählformen aus anderen Genres zitieren, beispielsweise Dokumente, Drama, Inschrift, Listen, Lyrik (H, 89, 90–93, 107–110, 141, 146, 223–224, 270). Die zuletzt genannten Formwechsel lassen erkennen, dass die alltägliche Umgebung eine stets poetisierte ist. Die Konzentration auf eine (auto)biografische Lesart verknappt das erzählerische Hab und Gut derweil künstlich und markiert zugleich eine wirkmächtige Weichenstellung, denn die Reichweite einer dominanten Perspektivierung ist nicht zu unterschätzen (vgl. Sapiro 2022, 85; Sapiro 2016, 5–6; Joch 2000, 2, 8; Wolf 2009, 50; Winko 2002) – zumal sie Positionierungsmöglichkeiten für Autor:innen mitbestimmt, wenn nicht sogar festlegt (vgl. Bourdieu 2019, 341–342, 357).[6] Für *Herkunft* folgt bisweilen aus dieser Perspektivverengung eine umfassend biografische Lesart, die im Modus einer unmittelbaren Referenzialisierung verharrt. Als Begleitphänomen folgt daraus mitunter, dass Text und Autor stets mit der grenzbetonten Kategorie ‚(post)migrantisches Erzählen' versehen und fortan unter dieser verhandelt werden. Die rein (auto)biografische Lektürehaltung trübt folglich langfristig den Blick für die beobachtbaren Genreanleihen.

2 Mutmaßungen über Entscheidungen

Die oben erwähnten Genrereferenzen zeichnen Stanišićs literarische Arbeiten insgesamt aus. Und dennoch überwiegt – besonders nach der Verleihung des Deutschen Buchpreises – eine literaturkritische Lektüre, für die auffallend häufig eine ‚(auto)biografische Brille' favorisiert wird. Alexander Cammann arrangiert in dieser Lektürehaltung sogar einen zyklischen Generationenkonflikt:

> Dass es sich dabei um eine geradezu archaische männliche Generationenkonstellation handelt – ein 41-jähriger Autor greift einen 76-jährigen Autor an –, befeuerte die Wirkung des Auftritts zusätzlich; ebenso, dass der Nobelpreisträger zu den großen, stets umstrittenen deutschsprachigen Schriftstellern der vergangenen Jahre gehört, zudem ein Eckpfeiler der

---

6 Carolin Amlinger erwähnt die Perspektivverengungen, die mit Preisen als Konsekrationsinstrument und der damit verbundenen Erwartungshaltung einhergehen: „Literaturkritiken, Bestenlisten, Preisverleihungen – sie alle grenzen das Feld ein, über das gesprochen wird" (Amlinger 2021, 409). Sie führt des Weiteren aus: „[W]er für einen Literaturpreis prämiert wird und wer nicht, hat viel mit der Reproduktion sozialer Macht zu tun" (92). Einen zentralen Aspekt, der Literaturpreisen als Konsekrationsinstrument zukommt, benennt Sapiro deutlich: „Literary prizes contributed to the professional development of the literary activity" (Sapiro 2016, 11).

> Suhrkamp-Kultur ist. Auch wenn der Buchpreisträger es wohl gar nicht so gewollt hatte: Es lag ein Hauch von Denkmalsturz in der Luft – so wie vor 53 Jahren, als Handke in Princeton die arrivierten Heroen der Gruppe 47 attackierte. (Cammann 2019, 58)

Exakt dieser Vorspann dient seiner Folgefrage nach den Voraussetzungen der Juryentscheidung, ihrer Bestenlese und möglichen Legitimationszwängen. Die Juryentscheidung sei, dies vermutet Cammann, vielmehr eine Reaktion auf den Literaturnobelpreis als das Ergebnis eines qualitätsorientierten Entscheidungsprozesses; geboren aus der Not zur Stellungnahme. Mit dieser Spekulationskomponente charakterisiert Cammann die Verleihung zu einer „Ausnahmesituation".[7] Lothar Müller formuliert eine vergleichbare Vermutung für die *Süddeutsche Zeitung*, wenn auch offener, und betont nicht weniger die einflussstarke Ereigniswucht von Stanišićs Stellungnahmen auf Twitter. Maßgebend für die Juryentscheidung seien gerade die „Tweet-Kaskaden" und er folgert: „[O]b die Buchpreis-Jury das nun intendiert hat oder nicht, ihre Preisvergabe wirkt wie ein Kommentar zum Nobelpreis. In jedem Fall setzt sie das Thema auf die Tagesordnung der Frankfurter Buchmesse" (Cammann 2019, 9). In beiden Feuilletonartikeln steht die Jury im Dienst einer ‚medialen Erregung' (vgl. Joch et al. 2009). Diese Deutung reduziert die vorgestellte Entscheidung signifikant auf eine Ableitung, die biografischen Details und nicht Textmerkmalen folgt (vgl. Joch et al. 2009).[8] Viel Lärm um Preiswürdigkeit und Beurteilungsfähigkeit tost sichtlich im Jahr 2019 durch Literaturkritik und -wissenschaft: Wertungslizenzen, Legitimierungszwänge, Entscheidungshoheiten und Kanonisierungsprozesse werden verhandelt (vgl. Jürgensen und Weixler 2021, 4). Hinzu kommt, dass beide Literaturpreise mitsamt Jurygremien frühzeitig in breitenwirksamer Kritik standen und

---

7 Cammann interpretiert die Entscheidung insgesamt als eine strategische Reaktion: „Die Jury des Buchpreises, die eine fragwürdige Shortlist zusammengestellt hatte, würde mit ihrer Wahl eine besonders schwerwiegende Entscheidung fällen müssen. Denn ob Stanišić gekürt würde oder nicht – man würde es so oder so als literaturpolitisches Statement deuten. Die Jury-Begründung für Stanišić ergriff dann auch deutlich Partei in der Auseinandersetzung: ‚Mit viel Witz setzt er den Narrativen der Geschichtsklitterer seine eignen Geschichten entgegen.' Wäre die Jury-Entscheidung anders ausgefallen, wenn Stanišićs sich vorab nicht so stark gegen Handke exponiert hätte? Diese unbeantwortete Frage bleibt legitim, denn noch nie in ihrer 14-jährigen Geschichte fand die Buchpreis-Entscheidung vor einer derart aufgeladenen öffentlichen Debatte statt – es war eine Ausnahmesituation." (Cammann 2019, 58)

8 Pfister differenziert explizit zwischen ‚Entscheidung' und ‚Ableitung': „Die kontingente Natur der Selektion unter Alternativen impliziert, dass zu einem gegebenen Problem auf der Grundlage von Kalkül oder der Kombination von Normen abgeleitete Schlüsse keine Entscheidungen darstellen" (2019, 14–15). Cammann und Müller sprechen der Jury indirekt ein Entscheidungshandeln ab. Sollte ihre Vermutung zutreffen, so beruhen Kanonisierungen als Prämierungsfolge auf einem Aufmerksamkeitskalkül.

Andreas Platthaus bereits vor der Verleihung die sorgenvolle Frage umtrieb: *Ein politisch korrekter Nobelpreis?* (2019)

Handkes Auszeichnung brachte bekanntermaßen mit der Diskussion um eine Prämierungsethik Unruhe ins Feld (vgl. Jürgensen und Weixler 2021, 2, 4; Keller 2020), die Richard Kämmerlings für eine parodistische „Traumpaar"-Fiktion nutzt. Unter ironischer Linse arrangiert er *Traumpaare der Weltliteratur*:

> Wer könnte zum Österreicher Peter Handke (rechts) passen, dem bekennenden Pilzsammler, Liebhaber „andersgelber Nudeln" und Verfasser zahlreicher irgendwie andersdicker Bücher? Wären die Juroren hinterhältig, würden sie dem erklärten Freund des serbischen Volkes eine bosnische Lyrikerin zur Seite stellen. [...] Nein, es muss jemand sein, der seine größte Sehnsucht teilt: die Überwindung des Romans [...]. Jemand wie die kanadische Dichterin Anne Carson [...]. Was die beiden gemeinsam tun könnten: Pilgern, Rezitieren, Pilzesammeln, Schweigen. (Kämmerlings 2019, 55)

Eine solch fiktive Konstellation bereitet indirekt das hartnäckige Reaktionsnarrativ vor, dem zufolge die Frankfurter Buchpreisverleihung primär als eine Antwort auf die Nobelpreisvergabe an Peter Handke zu verstehen sei. Nach der Buchpreisrede bestimmen insgesamt die Ausdrücke ‚Wut', ‚Wahrheit und Lüge' sowie die Infragestellung einer legitimen und plausiblen Trennung zwischen Autor und Werk die Zeitungsartikel zu Stanišićs Positionierung zur Nobelpreisverleihung. Allesamt zielen sie auf den Streitpunkt der allgemeinen ‚Preiswürdigkeit', die mit biografischen Details stehe und falle.[9]

Im Vorlauf löste allerdings nicht allein die Vision einer ‚politisch korrekten Preisvergabe' Sorgen um einen qualitätsorientierten Entscheid aus, es war

---

9 Vgl. hierzu die Zeitungsausschnittsammlung zum Deutschen Buchpreis und Literaturnobelpreis aus dem Jahr 2019: DLA: 4. Literarisches Leben. Literaturpreise. Deutscher Buchpreis ab 2018. Jagoda Marinić formuliert die Konsequenzen, die mit der Nobelpreisvergabe an Handke einhergehen. Für sie repräsentiert der Preis explizit ein Wertesystem: „Unter diesen literarischen Leerstellen zu den Massakern von Bosnien wird künftig stehen: Peter Handke, Nobelpreisträger. [...] Der Nobelpreis, dahinter steht ein gesellschaftliches Wertesystem, das wieder und wieder vor seinen eigenen Ansprüchen versagt" (Marinić 2019). Martha Läubli nimmt mit dem Titel *Politisch unkorrekter Nobelpreis* auf Platthaus' Artikel *Ein politisch korrekter Nobelpreis?* Bezug und betont mit dieser Referenz, dass die Sorgen um Vergaben im alleinigen Dienste einer politischen Korrektheit absurd sind (vgl. Läubli 2019, 59; Platthaus 2019). Martens perspektiviert Handkes Begegnungen: „Im Dezember 1996, als zwar noch längst nicht alle Opfer aus den Massengräbern geborgen waren, aber alle Welt von der bosnischen Tragödie wusste oder zumindest wissen konnte, traf sich Handke mit Radovan Karadžić [...]. Man trank Pflaumenschnaps, schenkte sich gegenseitig Bücher, plauderte, und es war wohl auch sonst ein feiner Tag. Inzwischen, das muss der Vollständigkeit halber gesagt werden, haben sich die Wege der beiden Männer getrennt. Handke ist Nobelpreisträger für Literatur, Karadžić zu lebenslanger Haft verurteilt" (2019, 11).

zugleich die Auswahl primär junger Autor:innen, die die Literaturkritik in Aufruhr versetzte und einen biografischen Fokus intensivierte (vgl. hierzu exemplarisch Cammann 2019, 58). Diskutiert wurde, ob Autor:innen in so jungen Jahren, also Autor:innen in den frühen Dreißigern und Vierzigern, überhaupt eine veritable Leistungsbilanz und Könnerschaft unter Beweis stellen können (vgl. DLA: 4. Literarisches Leben. Literaturpreise. Deutscher Buchpreis ab 2018). Auf dem Weg zur Prämierung war es schließlich Petra Hartliebs ‚Bekenntnisartikel' *Ganze Tage und halbe Nächte*, der endgültig publizistische Empörung provozierte (vgl. Hartlieb 2019, 3). Anlass dazu boten als indiskret empfundene Einblicke in den leseeifrigen bis -turbulenten Juryalltag: „Ich lese nach dem Aufwachen und vor dem Einschlafen, in der Mittagspause und auf dem Klo" (Hartlieb 2019, 3). Reichlich Häme und Unverständnis kassierte die Jurorin allerdings für ihre Suche nach buchförmigen Verkaufsschlagern. Nicht die ästhetische, sondern massenmediale Qualität schien ihr das oberste Kriterium, raunte es in der Kritik. Diese ökonomisch orientierte Präferenz wurde rasch als unlauter quittiert und Hartlieb mit dem wenig ruhmreichen Titel „Jeanne d'Arc des schlechten Geschmacks" ge(t)adelt (vgl. Thuswalder 2019, 2). Anton Thuswalder mahnte unmittelbar nach erfolgter Artikellektüre, noch am 19. Oktober 2019 an ein literaturkritisches Wohlverhalten. Es sei die notwendige Professionalität, die es zu wahren gelte, wolle man die weitreichende Lizenz zur Wertung als *tastemaker* nicht leichtfertig verspielen (vgl. Thuswalder 2019; Sapiro 2016, 5–6). Ein Risikounternehmen, für das Hartlieb schon längerfristig keinen Einsatz scheue:

> Seit vielen Jahren ist sie als Sonderbotschafterin des schlechten Geschmacks unterwegs, die Bücher nach Konsumierbarkeit beurteilt. Das verbirgt sie auch gar nicht, wenn sie uns erklärt, dass die Erstellung der Shortlist den Buchhändlern zur Freude gereicht. [...] Das Erschreckende an Petra Hartliebs erstaunlich unbekümmert hingeschriebenem Text ist ja, wie sie prahlerisch Interna aus der Jury ausplaudert – und das verstößt gegen alle Grundsätze der Lauterkeit. Das Mail eines Buchhändlers in Sachen anspruchsvoller Literatur: ‚Wir müssen das verhindern' bedeutet eine Entwertung des Preises. Natürlich stärkt der Deutsche Buchpreis die deutschsprachige Literatur und nicht die ‚gut verkäuflichen Titel', wie sie Hartlieb nennt. Diese finden auch ohne Zeremonien des Literaturbetriebs ihr Publikum. [...] Eigentlich sitzen Buchhändler und Literaturkritiker im selben Boot. Beide verwenden viel Kraft darauf, dem geschriebenen Wort zum Durchbruch zu verhelfen. Hartlieb aber unterscheidet zwischen den Kritikern, die das Schwierige bevorzugen, und den Buchhändlern, die einen Roman suchen, ‚der hoffentlich in großen Mengen über den Ladentisch geht' und ‚für viele Leute lesbar sein' soll. So sieht die Hartlieb'sche Formel der literarischen Gemeinnützigkeit aus. [...] Nach der Abschaffung von Kritik wird das Reden über Literatur zur

> Gschaftlhuberei, und Petra Hartlieb ist die Jeanne d'Arc einer neuen Unbekümmertheit. (Thuswalder 2019, 2)[10]

Was bei Thuswalder und Bartels Unmut schürt, beschreibt Amlinger als einen Prozess, der offenkundig anzeigt: Hier „werden die zentralen Normen des literarischen Feldes verletzt" (Amlinger 2021, 401). Vorgenommen wird in diesem Fall eine heuristisch distinkte Trennung zwischen publikumsreicher und exklusiver Literatur beziehungsweise Autonomie und Marktgängigkeit (vgl. Bourdieu 2019, 344–345, 492). Die Formel, dass preiswürdig ist, was nur einem ausgewählten Publikum gefällt, kann praxeologisch keine Letztgültigkeit beanspruchen. Markus Joch betont, dass die Beziehung zwischen Autonomie und Marktgängigkeit sich keinesfalls durch eine strikte Distinktion auszeichne. Vielmehr könne von einer relationalen Nachbarschaft gesprochen werden (vgl. Joch et al. 2009, 79). Die Debattendynamik speist sich insgesamt aus punktuell gemischten Doppelkonstellationen: Autonomie und Marktgängigkeit, Exklusivität und Massentauglichkeit sowie Literaturkritik und -wissenschaft.

3 Im Schatten der Preisdebatten

Bekanntlich beginnt die Interferenz zwischen Literaturkritik und -wissenschaft im Jahr 1996 (vgl. hierzu Honold 2010; Wolf 2009; Gladić und Thomalla 2022). Auch damals ist es Anton Thuswalder, der sich mit spitzen Fingern Handkes Text vornimmt und versucht, in seiner Rezension für den Deutschlandfunk den politisch ausgerichteten Diskussionen eine ästhetische Perspektivierung gegenüberzustellen:

> Was ist bloß von einem Text zu halten, über den es keine Klarheit geben kann? Was ist bloß von einem Text zu halten, den der Autor für einen Friedenstext ausgibt und den einer seiner schärfsten Kritiker als Beitrag zur Volksverhetzung bloßstellt? Eine politische Diskussion ist in Gang gekommen, nicht immer ganz sachlich, nicht immer geführt mit der nötigen Nüchternheit, die Wogen schlagen hoch, die Gefühle sind in Aufruhr geraten. Da ist es von Nutzen, wenn man sich das Verfahren des Textes anschaut, um den es geht. Was leistet der Handkesche poetische Blick, was sieht er anders, wie sieht er Sachverhalte anders?

10 Gerrit Bartels teilt Thuswalders Sorgen und Unmut, wenn er schreibt: Aus Hartliebs Text „lässt sich ableiten, dass für Börsenverein und Jury der Roman des Jahres nur der potenziell am besten zu verkaufende Roman des Jahres sein kann" (Bartels 2019, 23; vgl. auch Moritz 2019). Joch, Mix und Wolf halten fest: „Die Literaturwissenschaft, die ambitionierte Literaturkritik und renommierte Preiskomitees favorisieren nach wie vor Qualitätskriterien, die von kommerziellen Prämierungen unabhängig sind" (Joch, Mix und Wolf 2009, 2).

> Handkes Text arbeitet ja mit den Mitteln der Poesie, er könnte dem Tagesjournalismus und der Kriegsberichterstattung, gegen die er sich wendet, nicht ferner stehen. (Thuswalder 1996, 1)

Nach erfolgtem Problemaufriss erläutert er bestimmt zum literarischen ‚Verfahren': „Handke schreibt als Augenmensch", „höhnt und mäkelt besserwisserisch", „spricht höchstrichterliche Urteile aus". Thuswalder schließt seine Beobachtungen mit dem knappen Fazit: „Eine heikle Sache!" (Thuswalder 1996, 2). ‚Eine heikle Sache', die nicht verjährt, wie Norbert Christian Wolf luzide nachzeichnet (vgl. Wolf 2009), und nicht verjähren darf, wie Saša Stanišićs Rede 2019 – 23 Jahre später – bei der Entgegennahme des Deutschen Buchpreises betont.

Sichtbar wird mit der Preisrede die indirekte Doppelverortung des Aussage- und Verleihungskontextes im literarischen und verlegerischen Feld, was womöglich dazu verführte, fortan den Epitext paratextuell zu deuten. Zumal die Preisgeschichte in besonderer Weise eben auch Verlagsgeschichte ist: Ideengeber für den Deutschen Buchpreis ist Handkes langjähriger Verleger Siegfried Unseld (vgl. Borghardt et al., 23). Und es ist auch Unseld, der bereits fünf Jahre bevor Handkes Artikel *Gerechtigkeit für Serbien* in der *Süddeutschen Zeitung* erscheinen wird, am 15. September 1991 nach einem gemeinsamen Treffen in seinen Reiseberichten am Rande, nebst zukünftigen jubiläumswürdigen Editionsplänen, niederschreibt:

> Zwei Hauptgegenstände des Gesprächs und Interesses: mein Goethe-Buch und die Situation in Jugoslawien, speziell Slowenien. Zornig reagierte er auf die slowenischen Unabhängigkeitsforderungen; und er war nicht davon zu überzeugen, daß er sich mit seiner Einstellung isoliere. (Unseld 2020, 297)

Wolf erwähnt, dass auf die Veröffentlichung 1996 in der *Süddeutschen Zeitung*, „nur wenige Monate später […] eine[] eigenständige[] Buchveröffentlichung im renommierten Suhrkamp Verlag" folgte (Wolf 2009, 49). Unselds Isolationsbedenken schmälerten offensichtlich nicht die Zuversicht auf einen Bucherfolg und so teilten sich zwei prestigeträchtige Publikationsorgane die Kommunikationsplattformen.

Doch zurück zum Prämierungsjahr 2019: Mit der Bitte um „Nachsicht" betont Stanišić im Epitext zu seiner Preisrede das ‚stille Gesetz' einer poetischen Ethik.[11] Zu dieser gehöre nicht, so der Preisträger, „dass man die Wirklichkeit, in der man

11 Im Nachgang der Verleihung wurde Stanišić Mitglied der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung (vgl. Stanišić 2020, 130–133).

behauptet, Gerechtigkeit für jemanden zu suchen, so zurechtlegt, dass dort nur noch Lüge besteht“. Und er ergänzt entschieden: „Das soll Literatur eigentlich nicht“ (Stanišić 2019). Die hier klar präsentierte Haltung löst in der feuilletonistischen Aufarbeitung und auch teilweise in der literaturwissenschaftlichen Rezeption einen aktualisierten Debattendisput aus.

Mit den Positionierungsdiskussionen im literarischen Feld geriet ein zentraler Text außer Acht, der dabei helfen könnte, den Fokus weg von einer rein (auto)biografischen hin zu einer intertextuellen Lesart zu orientieren (vgl. DLA: 4. Literarisches Leben. Literaturpreise. Deutscher Buchpreis ab 2018). Es ist die eingangs erwähnte Chronik, die ebenfalls den Grenzfluss Drina zur fluiden Protagonistin erhebt: Ivo Andrićs *Die Brücke über die Drina* (Andrić 2003 [1945]). Aufschlussreich ist, dass auch Handke Andrićs Chronik als Referenztext markiert und seine Reiseimpressionen explizit mit intertextuellen Verweisen auf einen nobilitierten Roman ausstattet. Alexander Honold benennt in seinem Aufsatz *Grenze, Brücke, Fluss. Peter Handkes Erkundung einer Kriegslandschaft* mittels vergleichsbasierter Lektüre intertextuelle Gemeinsamkeiten: In Andrićs und Handkes Roman ist „[d]ie Natur“, so erläutert Honold, „aus geologischer Sicht ruheloser Schauplatz dramatischer Umbrüche“ (Honold 2010, 209). Im Verlauf beschreibt er kritisch Handkes polemische Sonderposition und verlagert sukzessiv den Fokus auf die ästhetische Qualität, die den politischen Kritikpunkt behutsam weichzeichnet. So vermerkt Honold: „Handke ist, auch in diesem Reisebuch, ein Meister des Wechsels der Töne“ (Honold 2010, 209). Ferner attestiert er einer durchaus nicht unproblematischen Grenzschilderung „sprachschöne[] Zeilen“ (Honold 2010, 214, 217; vgl. Handke 1996, 125–126). Insgesamt kann die Textanalyse als konfliktbewusster Vermittlungs- oder gar Rehabilitationsversuch gelesen werden. Überprüft wird insgesamt die Kanonfähigkeit einer zweifelhaften Erzählung. Als vertraut darf gelten, dass oftmals die politische Verfehlung mit der ästhetischen Leistung aufgewogen scheint, eine Tendenz, die sich auch in den feuilletonistischen Kontroversen finden lässt (vgl. DLA: 4. Literarisches Leben. Literaturpreise. Deutscher Buchpreis ab 2018). Selten werden die ästhetischen Schwächen, wie etwa Redundanzen, Übermotivierungen, absehbare Stilwechsel zwischen salopp und manieriert oder die unbescheidene Selbstinszenierung erwähnt (vgl. Handke 1996, 118, 120, 178). Stehen bleibt, dass Handke seine Reiseerfahrungen als valides Unsicherheitsprotokoll gegenüber Fakten und Kriegsreportagen darbietet. Dementgegen sei die entworfene Unsicherheitsformel nicht für Reportagen adäquat, die – so legt der homodiegetische Erzähler nahe – allesamt eine Verfälschung zu verantworten haben, zumal sie Ungewissheiten retuschieren (vgl. Handke 1996, 120, 123, 190). ‚Erzählen‘ definiert Handke als der Wahrhaftigkeit verpflichtetes Gegenmodell, das eine umfassendere ‚Bildsamkeit‘

– unmittelbar in Erinnerung an Goethe – darbieten könne (vgl. Handke 1996, 76, 157). Ein Entwurf, den der Erzähler selbst erschüttert, wenn Andrićs Chronik als Intertext für eine Medienpolemik herhält:

> Und weiter hockte ich so an der Drina und dachte, oder es dachte in mir, an das Višegrad des Ivo Andrić, vielleicht fünfzig Kilometer flußauf – und insbesondere an jene in der „Brücke über die Drina" […], geschrieben während des Zweiten Weltkriegs […], so messerscharf dargestellte Stadtchronistenfigur, einen Mann, der während all seiner Aufschreiberjahre von den örtlichen Ereignissen kaum etwas festhält, nicht etwa aus Faulheit oder Nachlässigkeit, vielmehr aus Eitelkeit und vor allem Hochmut […]. Und weiter dachte ich (oder dachte es) dort, und ich denke es hier ausdrücklich, förmlich, wörtlich, daß mir allzu viele der Berichterstatter zu dem Bosnien und dem Krieg dort als vergleichbare Leute erscheinen, und nicht nur hochmütige Chronisten sind, sondern falsche (Handke 1996, 147–148).

Handke flicht in seine Medienkritik Andrićs *Die Brücke über die Drina* als Intertext ein, der hier die Funktion einer vergleichsbasierten Charakterisierung übernehmen soll. Es ist die Indienstnahme einer literarischen Figur für eine Infragestellung der Berichterstattung, die Handke hier pauschal als verfälschend und unwahr disqualifiziert. Serbische Kriegsverbrechen werden retuschiert, mehr noch: sie bleiben unbenannt.

Andrićs *Die Brücke über die Drina*, Stanišićs *Herkunft* und Handkes *Sommerlicher Nachtrag zu einer winterlichen Reise* enden mit dem Tod einer Hauptfigur, die die Biografie des Erzählers maßgeblich prägt und für deren eigene Biografie wiederum der Grenzfluss ‚geopoetischer' Anker ist. Die Drina wird zuletzt bei Stanišić sogar ein paradoxes Symbol, das intergenerational unbeschwerte Lebensbeziehungsweise Kindheitserinnerungen und traumatische Kriegsereignisse vereint. Stanišićs intertextuelles Vorgehen ist dabei weit weniger offensiv als Handkes intertextuelle Verweispraxis und macht mit dem Grenzfluss Drina als Symbol kollektiver Erinnerungen intersubjektiv verstehbar, dass Erzählungen über „homogeneous national identities" ein wackliges Konstrukt sein müssen (Sievers 2021; vgl. auch: Arnaudova 2019; Stanišić 2019, 171, 190, 207, 295–298). Auf diese Unsicherheit referieren indirekt bereits die intertextuellen Bezüge zu Goethes und Jean Pauls autobiografischen Anfängen. Besonders, da beide das Verhältnis zwischen Fakt und Fiktion prominent thematisieren, das Stanišić in (zum Teil metaphorischen) metadiegetischen Genrekommentaren fortführt (H, 9, 10, 35, 81). Die Zitate aus Joseph von Eichendorffs *Sämtliche Gedichte* referenzieren mit der akribischen Quellenangabe die Figur eines *poeta philologus* und kombinieren diese mit dem Genre des Schelmenromans (vgl. H 228–235, 365). Die Kombination aus faktualer Quellenangabe und Fiktion mittels Genrereferenz betont das Wechselspiel zwischen den Aussagemodi. Stanišić lässt die fiktionalen Anteile dabei keinesfalls unmarkiert. Vielmehr thematisiert er diese explizit.

4 Ethik des Erzählens

Die Drina als symbolisches Kollektivgedächtnis tritt bereits in der Erzählung *In diesem Gewässer versinkt alles* in Stanišićs *Fallensteller* [12]auf. Auch dort lässt sich ein drastischer Umschlag zwischen Friedens- und Kriegserinnerung festmachen: Auf einen memorierten Badetag mit dem Großvater des homodiegetischen Erzählers folgt unmittelbar die inkorporierte Kriegszeit des Flusses:

> In diesem Gewässer versank noch immer so ziemlich alles, selbst der Krieg: Handgranaten, Lebende und Tote, gesprengte Brücken, Geschichte und das daraus Gelernte, der blöde Fluss, ganze humanitäre Hilfsladungen, blubb-blubb, Kindheiten, noch mehr Väter, die aber unfreiwillig, der schöne Fluss. (F, 272)

Die Passage kann nahezu als Antwort auf die pietätlose Unsicherheitsgeste in Handkes Reisebericht gelesen werden. Sie ist dabei weit mehr als eine (auto)biografische Referenzialisierung, weit mehr als ein autofiktionales Moment, sie ist die geteilte Erinnerung eines Grenzflusses, die mittels Literatur reaktualisiert wird. Stanišićs Schreibformen sind in beiden Texten ausdrücklich dem narrativen Erinnern gewidmet, das Verlust und Verunsicherung stets mitrepräsentiert. Zügig gibt er in *Herkunft* zu erkennen, dass die mit topischen, literarischen Anleihen dargebotene lebensgeschichtliche Gewissheit eine inszenierte ist, denn sein Erzähler erläutert:

> Dreißig Jahre später, im März 2008, musste ich zum Erlangen der deutschen Staatsbürgerschaft unter anderem einen handgeschriebenen Lebenslauf bei der Ausländerbehörde einreichen. Riesenstress! Beim ersten Versuch brachte ich nichts zu Papier, außer dass ich am 7. März 1978 geboren worden war. Es kam mir vor, als sei danach nichts mehr gekommen, als sei meine Biografie von der Drina weggespült worden. [...] Ich legte eine Tabelle an. [...] *Besuch der Grundschule in Višegrad*, *Studium der Slavistik in Heidelberg* –, es kam mir jedoch vor, als hätte das nichts mit mir zu tun. Ich wusste, die Angaben waren korrekt, konnte sie aber unmöglich stehen lassen. Ich vertraute so einem Leben nicht. (H, 6–7)

Die zitierte Passage kann als literarisches Pendant zu Pierre Bourdieus Essay *Die biographische Illusion* gelesen werden (Bourdieu 1990, 77–78). Den behördlich eingeforderten Lebenslauf entlarvt der autodiegetische Erzähler als eine trügerische Allwissenheit. Es sind Fakten, die allerdings keine kohärenten Schlussfolgerungen zulassen (vgl. Delp 2018; Dannecker 2017). Das fiktionale Potenzial einer Autodiegese ist hier, eine letztgültige Gewissheit zu verunsichern, dafür jedoch eine intersubjektiv nachvollziehbare Erinnerungsleistung zu

12 Im Folgenden im Fließtext mit der Sigle „F“ und Seitenzahl zitiert.

gewährleisten. Für diese ist eine transparente Erzählhaltung ausschlaggebend, denn der Erzähler markiert Fiktionsangebote und schult somit die Vorsicht gegenüber einer vermeintlichen Deutungshoheit. Die Biografie, die zwischen den Toponymen Višegrad und Heidelberg zu suchen ist, wird von der Drina als Erinnerungsquelle und Lethe verwässert. Anders gewendet: Die Drina ist nicht allein intertextueller Marker, sondern unruhevoller Anfangspunkt. Dieser skizzierten Unruhe entspringt die Erzähldynamik. Und: Ebendiese findet sich ähnlich gestaltet in Andrićs *Chronik aus Višegrad*. Auch dort steht die Drina samt Brücke für einen erzählerischen Beginn der Weltaneignung: „Und in der Tat, auf der Drinabrücke tun die Kinder ihre ersten Schritte, spielen die Jungen ihre ersten Spiele" (Andrić 2003, 2). Die Stimmung am Grenzfluss ist mal – wie bei Stanišić – ‚nervös', mal – wie bei Andrić – ‚unruhig'. Andrić konzipiert die Brückenbiografie bereits pars pro toto als eine krisenreiche Konfliktgeschichte (vgl. Andrić 2003, 17). Die Brücke sowie den Fluss bemisst der Erzähler des Nobelpreisträgers durchweg in intergenerationalen Einheiten und die Flusschronik bleibt konsequent an Lebensgeschichten gebunden:

> Als wäre Sinn und Wesen ihres Bestehens in ihrer Stetigkeit begründet. [...] Die Zeiten änderten sich, die Generationen kamen und gingen, aber sie blieb unverändert wie das Wasser, das unter ihr dahinfloss. Auch sie alterte natürlich, aber auf einer Zeitskala, deren Einheiten nicht nur über die Länge eines Menschenlebens, sondern auch ganzer Geschlechterreihen hinausgingen. (Andrić 2003, 97)

Abwechselnd wird die Drina als Massengrab und Lebensquell beschrieben (vgl. Andrić 2003, 144), der implizit an einen stets möglichen Neuanfang, an das brückeninhärente Verbindungspotenzial mahnt (vgl. Andrić 2003, 142; vgl. Honold 2010, 215). ‚Brücke' und ‚Drina' werden auf diese Weise konzentriert als bewegtes Tableau entworfen: „[D]ie Brücke änderte sich weder mit den Jahren noch mit den Jahrhunderten, noch mit den schmerzlichsten Wendungen in den zwischenmenschlichen Beziehungen. All das ging ebenso über sie hinweg, wie das unruhige Wasser unter ihren glatten und vollkommenen Bögen" (Andrić 2003, 143).

In loser Anlehnung gestaltet Handke wiederum den Gang über die Brücke als biografisches, nunmehr intertextuelles Initiationsereignis (Handke 1996, 129). 2019, im doppelten Preisjahr, resümiert Madlen Gladić in einem Kommentar Handkes Reise, die besonders im intertextuellen Gefüge ‚grenzüberschreitend' ist:

> 1996 besuchte Peter Handke die Stadt. Die Seiten, die er in seinem sommerlichen Nachtrag zu einer winterlichen Reise den Massakern widmet, sind durch ein für die Reiseberichte aus den Kriegsjahren typisches Fragen charakterisiert. Oft gelingt es Handke so, die Gewissheit, in der Medien und Öffentlichkeit seinerzeit über Schuld und Unschuld in den

> Jugoslawienkriegen befanden, zu erschüttern. Hier grenzt das Verfahren aber an Obszönität. (Gladić 2019, 13)

Die vermerkte Verfehlung schließt er mit einem Plädoyer für eine exakte Lektüre, die auch Handkes Text zuteilwerden sollte: „[E]in Lesen und Nachlesen wären gut gewesen" (Gladić 2019, 13). In seiner Positionierung ist ein Vermittlungsgesuch eingeschlossen. Eine Verständigung gewährleistet womöglich eine vergleichsorientierte Literaturgeschichte, in der Texten wie *Herkunft* eine zentrale Kommentar- wenn nicht sogar Korrekturfunktion zukommt. Mit allen drei Texten ergibt sich in Barbara Piattis Sinne „ein literarischer Atlas", der als eine komparatistisch organisierte Literaturgeschichte funktionieren kann (Piatti 2008, 11). Die intertextuellen Verflechtungen und der realhistorische Kontext fallen mittels Parallellektüre merklich ins Gewicht, dazu gehört Stanišićs epitextueller Kommentar, mit dem er eine ‚Ethik des Erzählens' entwickelt und die er im Zuge eines transparenten Erzählverfahrens in *Herkunft* umsetzt. Die expliziten Bezugnahmen auf unterschiedliche Genres unterstützen diese Markierungstechnik, denn sie kommentieren metadiegetisch die dargebotene Erzählkunst.

5 Literaturverzeichnis

5.1 Primärliteratur

Handke, Peter: *Abschied des Träumers vom Neunten Land. Eine winterliche Reise zu den Flüssen Donau, Save, Morawa und Drina oder Gerechtigkeit für Serbien. Sommerlicher Nachtrag zu einer winterlichen Reise*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2020 [1996].
Negt, Oskar: *Überlebensglück*. Göttingen: Steidl, 2016.
Stanišić, Saša: „Vorstellungsrede". Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung. Jahrbuch 2019 (2020): 130–133.
Stanišić, Saša: *Herkunft*. München: Luchterhand, 2019.
Stanišić, Saša: *Fallensteller*. München: Luchterhand, 2016.
Wodin, Natascha: *Sie kam aus Mariupol*. Hamburg: Rowohlt, 2017.

5.2 Forschungsliteratur

Achermann, Eric: „Von Fakten und Pakten. Referieren in fiktionalen und autobiographischen Texten". *Auto(r)fiktion*. *Literarische Verfahren der Selbstkonstruktion*. Hg. Martina Wagner-Egelhaaf. Bielefeld: transcript, 2013. 23–53.
Amlinger, Carolin: *Schreiben. Eine Soziologie literarischer Arbeit*. Berlin: Suhrkamp, 2021.
Amlinger, Carolin: „Wozu Literatursoziologie?". *Merkur* 75 (2021): 85–93.

Arnaudova, Svetlana: „Vergangenheitsbewältigung und Identitätskonstruktion im Roman von Saša Stanišić *Wie der Soldat das Grammofon repariert*". *Auswanderung und Identität. Erfahrungen von Exil, Flucht und Migration in der deutschsprachigen Literatur*. Hg. Gabriela Sandor, Beate Petra Kory und Christel Baltes-Löhr. Bielefeld: Transcript, 2019. 39–54.
Bartels, Gerrit: „Fehl am Platz. Bücher verhindern – oder gut verkaufen: Die Jury des Deutschen Buchpreises hat sich diskreditiert". *Der Tagesspiegel* (13.10.2019): 23.
Borghardt, Dennis, Sarah Maaß und Alexandra Pontzen: „Einleitung: Zur Aktualität von Literaturpreisen und Literaturpreisforschung". *Literaturpreise. Geschichte, Theorie und Praxis*. Hg. dies. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2020. 7–26.
Borghardt, Dennis: „Literarische Prämierung in der Antike". *Literaturpreise. Geschichte, Theorie und Praxis*. Hg. ders., Sarah Maaß und Alexandra Pontzen. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2020. 45–60.
Bourdieu, Pierre: „Die biographische Illusion". *Bios* 3.1 (1990): 75–81.
Bourdieu, Pierre: *Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2019 [1992].
Bourdieu, Pierre: *Entwurf einer Theorie der Praxis* [1972]. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2018.
Cammann, Alexander: „Eine Frage der Wahrhaftigkeit". *Die Zeit* (17.10.2019): 58.
Cammann, Alexander: „Der ‚Deutsche Buchpreis' und seine Junggenies. Warum die diesjährige Shortlist so peinlich ist". *Die Zeit* (19.09.2019): 58.
Dannecker, Wiebke: „‚(V)on keinem Leiden mehr etwas wissen, von keiner Flucht'. Nicht-Wissen als Moment der Ordnungsreflexion in Flucht-Narrativen der Gegenwart von Erpenbeck, Stanišić und Jelinek. *Die Kunst der Ordnung. Standortbestimmungen gegenwärtigen Erzählens*. Hg. dies. und Antje Arnold. Würzburg: Könighausen & Neumann, 2017. 49–73.
Delp, Esther: „Ich habe ein Portrait von Višegrad in dreißig Listen geschrieben". Enumerative Erinnerungsstrategien in Saša Stanišićs *Wie der Soldat das Grammofon repariert. Exil interdisziplinär 2*. Hg. Sanna Schulte und Christian Zech. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2018. 135–151.
Dücker, Burckhard: „Zur kulturökonomischen Struktur von Literaturpreisen". *Literaturpreise. Geschichte, Theorie und Praxis*. Hg. Dennis Borghardt, Sarah Maaß und Alexandra Pontzen. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2020. 117–134.
El Hissy, Maha: „‚Die Abschweifung ist Modus meines Schreibens'. Narrative und politische Abenteuer in Saša Stanišićs *Herkunft* (2019)". *Zeitschrift für Kulturwissenschaften* 2 (2020): 143–154.
Feitscher, Georg: *Kontemplation und Konfrontation. Die Topik autobiographischer Erzählungen der Gegenwart*. Tübingen: Mohr Siebeck, 2018.
Franck, Georg: „Autonomie, Markt und Aufmerksamkeit. Zu den aktuellen Medialisierungsstrategien im Literatur- und Kulturbetrieb". *Mediale Erregungen? Autonomie und Aufmerksamkeit im Literatur- und Kulturbetrieb der Gegenwart*. Hg. Markus Joch, York-Gothart Mix und Christian Wolf. Tübingen: Niemeyer, 2009. 11–21.
Gladić, Mladen und Erika Thomalla: „Bericht ohne Krieg. Peter Handkes Jugoslawien-Schriften". *Athenäum Sonderheft. Romantisierung von Politik. Historische Konstellationen und Gegenwartsanalysen*. Hg. Sandra Kerschbaumer und Matthias Löwe. Paderborn: Brill, 2022. 211–237.
Gladić, Mladen: „Stanišić vs. Handke: Ein wenig Zögern kann nicht schaden. Literarisches Leben". *Der Freitag* (17.10.2019): 13.

Gunder, Anna: „In the Wake of a Nobel Prize. On Modern Icelandic Literature in Swedish 1940–1969“. *The Invasion of Books in Peripheral Literary Fields: Transmitting Preferences and Images in Media, Networks and Translation*. Hg. Petra Broomans and Ester Jiresch. Groningen: Barkhuis, 2011. 105–116.

Hartlieb, Petra: „Ganze Tage und halbe Nächte“. *Die Presse* (05.10.2019): 3.

Honold, Alexander: „Grenze, Brücke, Fluss. Peter Handkes Erkundung einer Kriegslandschaft“. *Zeitschrift für deutsche Philologie* 129 (2010): 201–218.

Ilić, Djan: „Der Feind meines Feindes“. *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (25.10.2019): 11.

Joch, Markus, York-Gothart Mix und Norbert Christian Wolf: „Mediale Erinnerungen? Autonomie und Aufmerksamkeit im Literatur- und Kulturbetrieb der Gegenwart. Einleitung“. *Mediale Erregungen? Autonomie und Aufmerksamkeit im Literatur- und Kulturbetrieb der Gegenwart*. Hg. dies. Tübingen: Niemeyer, 2009. 1–9.

Joch, Markus: „Anreger und Aufreger. Wie Hans Magnus Enzensberger überrascht und in welchen Medien“. *Mediale Erregungen? Autonomie und Aufmerksamkeit im Literatur- und Kulturbetrieb der Gegenwart*. Hg. ders., York-Gothart Mix und Christian Wolf. Tübingen: Niemeyer, 2009. 77–76.

Joch, Markus: *Bruderkämpfe. Zum Streit um den intellektuellen Habitus in den Fällen Heinrich Heine, Heinrich Mann und Hans Magnus Enzensberger*. Heidelberg: Winter, 2000.

Jürgensen, Christoph und Antonius Weixler: „Literaturpreise: Geschichten – Geschichte – Funktionen“. *Literaturpreise. Geschichte und Kontexte*. Hg. dies. Stuttgart: J. B. Metzler, 2021. 1–28.

Kämmerlings, Richard: „Traumpaare der Weltliteratur“. *Welt am Sonntag* (06.10.2019): 55.

Kreknin, Innokentij: *Poetiken des Selbst. Identität, Autorschaft und Autofiktion. Am Beispiel von Rainald Goetz, Joachim Lottmann und Alban Nikolai Herbst*. Berlin und Boston: De Gruyter, 2014.

Läubli, Martina: „Politisch unkorrekter Nobelpreis“. *Neue Zürcher Zeitung* (13.10.2019): 59.

Marinić, Jagoda: „Peter Handkes teuflische Lücke“. *Falter* (16.10.2019).

Martens, Michael: „Entgleist“. *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (12.10.2019): 11.

Moritz, Rainer: „Hier spricht die Jury. Was soll der Deutsche Buchpreis auszeichnen?“. *Neue Zürcher Zeitung* (11.10.2019): 21.

Müller, Lothar: „Diesseits und jenseits der Wahrheit“. *Süddeutsche Zeitung* (16.10.2019): 9.

Niggl, Günter: „Zur Theorie der Autobiographie“. *Studien zur Autobiographie*. Hg. ders. Berlin: Duncker & Humblot, 2012. 39–51.

Platthaus, Andreas: „Ein politisch korrekter Nobelpreis?“. *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (09.10.2019).

Sapiro, Gisèle: „Die Macht der Übersetzungen. Selektion und Zirkulation geisteswissenschaftlicher Bücher im Zeitalter der Globalisierung“. *Mittelweg 36* 31.2 (2022) 2: 84–112.

Sapiro, Gisèle: „The metamorphosis of modes of consecration in the literary field: Academies, literary prizes, festivals“. *Poetics* 59 (2016): 5–19.

Sievers, Wiebke: „Towards equality: joining forces with arts and culture in the struggle for change in migration societies“. *Comparative Migration Studies* 9 (2021). https://comparativemigrationstudies.springeropen.com/articles/10.1186/s40878-021-00249-x (15.11.2022).

Steinfeld, Thomas: „Wie ein Korb faules Gemüse“. *Süddeutsche Zeitung* (17.01.2019): 11.

Steinfeld, Thomas: „Wo stehst du?“. *Süddeutsche Zeitung* (12.12.2019): 3.

Thuswalder, Anton: „Jeanne d'Arc des Trivialen. Aus dem Leben einer Plaudertasche: zu Petra Hartliebs Jury-Erfahrungsbericht ‚Ganze Tage und halbe Nächte'“. *Die Presse* (2019): 2.

Thuswalder, Anton: „Rezension“. *Deutschlandfunk* (13.02.1996).
Unseld, Siegfried: *Reiseberichte*. Hg. Raimund Fellinger. Berlin: Suhrkamp, 2020.
Wagner, Karl: „Handkes Endspiel: Literatur gegen Journalismus“. *Mediale Erregungen? Autonomie und Aufmerksamkeit im Literatur- und Kulturbetrieb der Gegenwart*. Hg. Markus Joch, York-Gothart Mix und Christian Wolf. Tübingen: Niemeyer, 2009. 65–76.
Winko, Simone: „Literatur-Kanon als *invisible hand*-Phänomen“. *Text + Kritik* (2002): 9–24.
Wolf, Norbert Christian: „Autonomie und/oder Aufmerksamkeit? Am Beispiel der medialen Erregung um Peter Handke, mit einem Seitenblick auf Marcel Reich-Ranicki“. *Mediale Erregungen? Autonomie und Aufmerksamkeit im Literatur- und Kulturbetrieb der Gegenwart*. Hg. Markus Joch, York-Gothart Mix und Christian Wolf. Tübingen: Niemeyer, 2009. 45–63.
Zipfel, Frank: „Autofiktion. Zwischen den Grenzen von Fiktionalität, Faktualität und Literarität“. *Grenzen der Literatur. Zu Begriff und Phänomenen des Literarischen*. Hg. Fotis Jannidis, Gerhard Lauer und Simone Winko. Berlin und New York: De Gruyter 2009. 285–314.

Katja Holweck und Amelie Meister

Forschungsbibliografie

Abraham, Ulf und Daniela Matz: „Entwürfe durch Kritik verbessern. Literarisches Schreiben und Überarbeiten als gemeinsame Aufgabe“. *Praxis Deutsch* 279 (2020): 21–27.

Albiero, Olivia: „Fürstenfelde and Unterleuten: two literary German villages and their digital representations“. *Pacific Coast Philology* 54.2 (2019): 135–160.

Arend, Helga: „Die Literaturförderung des Literarischen Colloquiums Berlin am Beispiel von Saša Stanišić – Kommerzialisierter Literaturbetrieb versus ästhetische Qualität? Oder: Sind arme Poeten die besseren Schriftsteller/-innen?“. *Was wir lesen sollen. Kanon und literarische Wertung am Beginn des 21. Jahrhunderts.* Hg. Stefan Neuhaus und Uta Schaffers. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2016 (= Film – Medium – Diskurs, Bd. 74). 149–173.

Arnaudova, Svetlana: „Formen und Funktionen von Mehrsprachigkeit und Sprachwechsel in literarischen Texten der Gegenwart“. *Germanistik in Bulgarien.* Bd. 1. Hg. Maria Grozeva, Nikolina Burneva, Reneta Kileva-Stamenova und Ravlina Sefanova. Sofija: New Bulgarian University, 2015. 209–216.

Arnaudova, Svetlana: „Versprachlichung von Flucht und Ausgrenzung im Roman *Wie der Soldat das Grammofon repariert* von Saša Stanišić“. *Niemandsbuchten und Schutzbefohlene. Flucht-Räume und Flüchtlingsfiguren in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Hg. Thomas Hardtke, Johannes Kleine und Charlton Payne. Göttingen: V&R unipress, 2017 (= Deutschsprachige Gegenwartsliteratur und Medien, Bd. 22). 157–175.

Arnaudova, Svetlana: „Vergangenheitsbewältigung und Identitätskonstruktion im Roman von Saša Stanišić *Wie der Soldat das Grammofon repariert*“. *Auswanderung und Identität. Erfahrungen von Exil, Flucht und Migration in der deutschsprachigen Literatur*. Hg. Christel Baltes-Löhr, Beate Petra Kory und Gabriela Şandor. Bielefeld: transcript, 2019. 39–54.

Arnaudova, Svetlana: „Zur Produktivität des Konzepts der Intersektionalität in Texten von Herta Müller, Catalin Dorian Florescu und Saša Stanišić“. *Konzepte der Interkulturalität in der Germanistik weltweit*. Hg. Renata Cornejo, Gesine Lenore Schiewer und Manfred Weinberg. Bielefeld: transcript, 2020 (= Interkulturelle Germanistik, Bd. 1). 107–120.

Arnaudova, Svetlana: „Von der Relevanz soziologischer Erkenntnisse für die literarische Interpretation von Werken der Migrationsliteratur: Saša Stanišićs Roman *Herkunft*“. *Studia Philologica Universitatis Velikotarnovensis* 39.3 (2020): 115–126.

Aspioti, Myrto: „Geography, Identity, and Politics in Saša Stanišić’s *Vor dem Fest* (2014)“. *Edinburgh German Yearbook* 14 (2021): 97–121.

Barone, Heng: „Sprachheimat(en). Von der Romantik zur deutschsprachigen interkulturellen Gegenwartsliteratur“. *Fremde Heimat – Heimat in der Fremde. Clemens Brentano und das Heimatgefühl seit der Romantik.* Hg. Stefan Neuhaus und Helga Arend. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2020. 221–238.

Barthélemy-Toraille, Françoise: „D’une langue à l’autre: langue d’écriture, langue choisie; Saša Stanišić, *Le soldat et le gramophone*“. *Allemagne d'aujourd’hui* 197 (2011): 93–101.

Beck, Laura: „Ein Stück Heimat verspeisen? Zum Verhältnis von Nahrung und Herkunft bei Melinda Nadj Abonji, Saša Stanišić und Alina Bronsky“. *„Migrationsvordergrund“ – „Provinzhintergrund“. Deutschsprachige Literatur osteuropäischer Herkunft*. Hg. Axel Dunker,

Open Access. © 2023 bei den Autorinnen und Autoren, publiziert von De Gruyter. Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.
https://doi.org/10.1515/9783110787436-013

Jan Gerstner und Julian Osthues. Leiden und Bosten: Brill, 2021 (= Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik, Bd. 94). 147–165.

Bernstorff, Wiebke von: „Reisen ins jugoslawische Kriegsgebiet: Peter Handke, Juli Zeh und Saša Stanišić". *Literatur und Reise*. Hg. Burkhard Moennighoff, dies. und Toni Tholen. Hildesheim: Univ.-Verl., 2013 (= Hildesheimer Universitätsschriften, Bd. 28). 194–227.

Bischoff, Doerte: „Flucht und Exil in der Gegenwartsliteratur: Begriffsverhandlungen, vernetzte Geschichten, globale Perspektiven". *Gegenwartsliteratur* 20 (2021): 29–54.

Biti, Vladimir: „Remembering Nowhere: The Homeland-on-the-Move in the Exile Writing of Saša Stanišić and Ismet Prcic". *Post-Yugoslav Constellations: Archive, Memory, and Trauma in Contemporary Bosnian, Croatian, and Serbian Literature and Culture*. Hg. Vlad Beronja und Stijn Vervaet. Berlin und Boston: De Gruyter, 2016 (= Media and Cultural Memory/Medien und kulturelle Erinnerung, Bd. 22). 45–64.

Blome, Eva: „Rückkehr zur Herkunft: Autosoziobiografien erzählen von der Klassengesellschaft". *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 94.4 (2002): 541–571.

Borčak, Fedja: *A Children's Literature? Subversive Infantilisation in Contemporary Bosnian-Herzegovinian Fiction*. Växjö: Linnaeus University Press, 2016. 79–84.

Böttcher, Philipp: „Fürstenfelde erzählt: Dörflichkeit und narrative Verfahren in Saša Stanišićs *Vor dem Fest*". *Zeitschrift für Germanistik* 30.2 (2020): 306–325.

Bräuer, Christoph: „‚Jeder hat seinen eigenen Wolf': Leserperspektiven, Erzählerperspektive und Figurenperspektiven ins Gespräch bringen". *Praxis Deutsch* 280 (2020): 31–37.

Bravi, Francesca: „Auf Fuchsjagd. Der Fuchs in den Romanen *Kruso* von Lutz Seiler und *Vor dem Fest* von Saša Stanišić". *Jahrbuch für Internationale Germanistik* 135 (2020): 93–108.

Bühler-Dietrich, Annette: „Verlusterfahrungen in den Romanen von Melinda Nadj Abonji und Saša Stanišić". *Germanica* 51 (2012): 35–46.

Carl, Mark-Oliver: „Wie man die DDR als Teil einer langen Dorfgeschichte erzählen kann. Ein Vergleich von Juli Zehs *Unterleuten* (2016) und Saša Stanišićs *Vor dem Fest* (2014) aus didaktischer Perspektive". *Literatur im Unterricht* 1 (2020): 65–82.

Codina Solà, Núria: „Schreiben als ‚Auseinandersetzung mit der [...] immer neuen Sprache': Literarische Sprachen im Werk von Saša Stanišić". *Literarische (Mehr)Sprachreflexionen*. Hg. Barbara Siller und Sandra Vlasta. Wien: Praesens, 2020. 349–372.

Dannecker, Wiebke und Eva Maus: „Jenseits von Disparitäten: Saša Stanišićs *Wie der Soldat das Grammofon repariert* als Gegenstand für einen inklusiven Literaturunterricht". *Literatur im Unterricht. Texte der Gegenwartsliteratur für die Schule* 17.1 (2016): 45–59.

Dannecker, Wiebke: „‚[V]on keinem Leiden mehr etwas wissen, von keiner Flucht': Nicht-Wissen als Moment der Ordnungsreflexion in Flucht-Narrativen der Gegenwart von Erpenbeck, Stanišić und Jelinek". *Die Kunst der Ordnung. Standortbestimmungen gegenwärtigen Erzählens*. Hg. Antje Arnold und dies. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2017 (= KONNEX: Studien im Schnittbereich von Literatur, Kultur und Natur, Bd. 20). 49–73.

Delp, Esther: „‚Ich habe ein Portrait von Višegrad in dreißig Listen geschrieben'. Enumerative Erinnerungsstrategien in Saša Stanišićs *Wie der Soldat das Grammofon repariert*". *Exil interdisziplinär* II. Hg. Sanna Schulte und Christian Zech. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2018. 135–151.

Dommes, Grit: „‚Künstlich Leerstellen setzen': Über den Roman *Herkunft* von Saša Stanišić". *Neue Gesellschaft, Frankfurter Hefte* 67.1–2 (2020): 82–86.

Druxes, Helga: „The Implicated Subject in Tomer Gardi's *broken german* and Saša Stanišić's *Herkunft*". *Gegenwartsliteratur* 20 (2021): 127–144.

El Hissy, Maha: „‚Die Abschweifung ist Modus meines Schreibens'. Narrative und politische Abenteuer in Saša Stanišićs *Herkunft* (2019)". *Zeitschrift für Kulturwissenschaften* 2 (2020): 143–154.
Finzi, Daniela: „Wie der Krieg erzählt wird, wie der Krieg gelesen wird. *Wie der Soldat das Grammofon repariert* von Saša Stanišić". *Gedächtnis, Identität, Differenz – Zur kulturellen Konstruktion des südosteuropäischen Raums und ihr deutschsprachiger Kontext*. Hg. Marijan Bobinac und Wolfgang Müller-Funk. Tübingen und Basel: Francke, 2008 (= Kultur – Herrschaft – Differenz, Bd. 12). 245–254.
Finzi, Daniela: *Unterwegs zum Anderen? Literarische Er-Fahrungen der kriegerischen Auflösung Jugoslawiens aus deutschsprachiger Perspektive*. Tübingen: Francke, 2013 (= Kultur – Herrschaft – Differenz, Bd. 17). 235–251.
Frenkel, Ulrike: „Angeln im Fluss der menschlichen Möglichkeiten. Saša Stanišić ist jetzt schreibend in der ganzen Welt unterwegs". *Chamisso* 2 (2009): 11–14.
Galli, Matteo: „‚Wirklichkeit abbilden heißt vor ihr kapitulieren': Saša Stanišić". *Eine Sprache – viele Horizonte. Die Osterweiterung der deutschsprachigen Literatur. Porträts einer neuen europäischen Generation*. Hg. Michaela Bürger-Koftis. Wien: Praesens, 2008. 53–63.
Gassner, Florian: „Frei-Zeit am Abgrund: *Herkunft* von Saša Stanišić." *Frei-Zeit in der Gegenwartsliteratur. Wissensordnungen im Wandel.* Hg. Yvonne Nilges. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2021. 223–240.
Gerstner, Jan: „Vordergründiger Hintergrund. Authentisches Sprechen in Saša Stanišićs *Fallensteller*". *„Migrationsvordergrund" – „Provinzhintergrund". Deutschsprachige Literatur osteuropäischer Herkunft*. Hg. Axel Dunker, ders. und Julian Osthues. Leiden und Bosten: Brill, 2021 (= Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik, Bd. 94). 127–146.
Gonçalves da Silva, Helena: „Trauma and Displacement as a Place of Identity in Saša Stanišić's Novel *How the Soldier Repairs the Gramophone*". *Conflict, Memory Transfers and the Reshaping of Europe*. Hg. dies., Adriana Alves de Paula Martins, Filomena Viana Guarda und José Miguel Sardica. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2010. 68–81.
Gramshammer-Hohl, Dagmar: „Kindheit und Migration bei Melinda Nadj Abonji, Marica Bodrožić und Saša Stanišić". *Kind und Jugendlicher in der Literatur und im Film Bosniens, Kroatiens und Serbiens*. Hg. Renate Hansen-Kokoruš und Elena Popovska. Hamburg: Dr. Kovać, 2013 (= Grazer Studien zur Slawistik, Bd. 1). 315–326.
Gregová, Eva: „Modernes interkulturelles Identitätsverständnis in Saša Stanišićs *Wie der Soldat das Grammophon repariert*". *X. Internationale Tagung des Verbandes der Deutschlehrer und Germanisten der Slowakei. Deutsch in Forschung und Lehre*. Hg. Marion Bujňáková. Prešov: Filozofická Fak. Prešovskej Univ., 2012. 70–83.
Grujičić, Milica: *Autoren südosteuropäischer Herkunft im transkulturellen Kontext*. Berlin u. a.: Peter Lang, 2019 (= Symbolae Slavicae, Bd. 35).
Haines, Brigid: „Sport, Identity and War in Saša Stanišić's *Wie der Soldat das Grammofon repariert*". *Aesthetics and Politics in Modern German Culture. Festschrift in Honour of Rhys W. Williams*. Hg. dies., Stephen Parker und Colin Riordan. Oxford u. a.: Peter Lang, 2010. 153–164.
Haines, Brigid: „Saša Stanišić, *Wie der Soldat das Grammofon repariert*. Reinscribing Bosnia, or: Sad Things, Positively". *Emerging German-Language Novelists of the Twenty-First Century*. Hg. Lyn Marven und Stuart Taberner. Rochester und New York: Camden House, 2011 (= Studies in German Literature Linguistics and Culture, Bd. 105). 105–118.

Hammer, Eva: „Suche nach einem Heim im Unheimlichen: Ordnungsversuche in einer chaotischen Welt bei Saša Stanišić und Melinda Nadj Abonji“. *Wendepunkte in der Kultur und Geschichte Mitteleuropas*. Hg. von E. W. B. Hess-Lüttich, Anita Czeglédy, Edit Kovács und Petra Szatmári. Frankfurt a. M. u. a.: Peter Lang, 2015 (= Cross-Cultural Communication, Bd. 28). 251–262.

Hartmann, Tina: „Deutsch als Literaturheimat. Warum Literatur multilingualer Autorinnen und Autoren einfach deutsche Literatur ist“. *Discourses on Nations and Identities*. Hg. Daniel Syrovy. Berlin und Boston: De Gruyter, 2021 (= The Many Languages of Comparative Literature, Bd. 3). 355–370.

Hendel, Steffen: „‚Das soll Literatur eigentlich nicht.‘ Die Debatte um Wesen und Wert der Literatur anlässlich der Preisvergaben an Peter Handke, Saša Stanišić und Olga Tokarczuck 2019“. *Undercurrents. Forum für linke Literaturwissenschaft* 14 (2020). https://undercurrentsforum.com/index.php/undercurrents/article/view/114/104. (04.01.2023).

Hitzke, Diana und Charlton Payne: „Verbalizing Silence and Sorting Garbage: Archiving Experiences of Displacement in Recent Post-Yugoslav Fictions of Migration by Saša Stanišić and Adriana Altaras“. *Edinburgh German Yearbook* 9 (2015): 195–212.

Huber, Mario: „Die Erinnerungs-Kartografie der Provinz samt ‚Es war einmal ...‘: Saša Stanišićs Roman *Vor dem Fest* als Versuch einer intersubjektiven Gegenwartsfindung“. *Raum – Gefühl – Heimat. Literarische Repräsentationen nach 1945*. Hg. Garbiñe Iztueta, Mario Saalbach, Iraide Talavera, Carme Bescansa und Jan Standke. Marburg: LiteraturWissenschaft.de, 2017. 157–173.

Jänchen, Annabelle: „Osten, Westen und dazwischen: die Verortung des Balkans in Europa“. *Germanistische Forschungsfragen in Trnava, Ústí nad Labem und Wrocław*, Bd. III. Hg. Monika Hornáček Banášová, Veronika Jičínská und Przemysław Staniewski. Leipzig: Leipziger Universitätsverlag, 2021 (= Doktorandenforum Auslandsgermanistik, Bd. 3). 23–33.

Joachimsthaler, Jürgen: „Interkulturalität, Transkulturalität, X-Kulturalität? Eine notwendige Begriffsklärung mit Hilfe der Literatur, insbesondere der Romane von Saša Stanišić“. *Transkulturalität / Interkulturalität. Konzepte, Methoden, Anwendungen*. Hg. Martina Engelbrecht und Gabriela Ociepa. Berlin u. a.: Peter Lang, 2021 (= Kulturwissenschaft(en) als interdisziplinäres Projekt, Bd. 16). 221–242.

Kaiser, Maren: „Migrationserfahrungen in Saša Stanišićs Roman *Wie der Soldat das Grammofon repariert*“. *Folia Linguistica et Litteraria* 1–2 (2010): 169–182.

Kelter, Jochen: „Bosnische Stimmen aus dem Krieg im ehemaligen Jugoslawien. Ein Essay über Izet Sarajlić, Abdullah Sidran, Dževad Karahasan, Nenad Veličković und andere“. *Krieg sichten. Zur medialen Darstellung der Kriege in Jugoslawien*. Hg. Davor Beganovic und Peter Braun. Paderborn u. a.: Fink, 2007. 21–31.

Klueppel, Joscha: „Emotionale Landschaften der Migration: Von unsichtbaren Grenzen, Nicht-Ankommen und dem Tod in Stanišićs *Herkunft* und Varatharajahs *Vor der Zunahme der Zeichen*“. *Transit. A Journal of Travel, Migration, and Multiculturalism in the German-speaking World* 12.2 (2020): 1–22.

Kumlehn, Martina: „Existentielle Sprachnot wenden – Möglichkeiten eröffnen. Resonanzen zwischen moderner Literatur und religiöser Rede am Beispiel von Saša Stanišić’ Roman *Vor dem Fest*“. *Religiöse Rede in postsäkularen Gesellschaften*. Hg. Miriam Rose und Michael Wermke. Leipzig: Evangelische Verlagsanstalt, 2016 (= Studien zur Religiösen Bildung, Bd. 7). 131–147.

Kumlehn, Martina: „Herkunft, Heimat und Identität narrativ erkunden: Der Roman *Herkunft* von Saša Stanišić in religionspädagogischer Perspektive“. *Zeitschrift für Pädagogik und Theologie* 73.4 (2021): 376–393.

Leech, Amy: „Expanding the ‚Nationalgeschichte‘: Multidirectional European Memory in Nino Haratischwili and Saša Stanišić“. *Edinburgh German Yearbook 15* (2022): *Tracing German Visions of Eastern Europe in the Twentieth Century*: 224–241.

Lötscher, Christine: „Explosive Kontaktzonen. Tankstellen als poetologische Drehpunkte im Coming-of-Age-Genre“. *Jahrbuch der Gesellschaft für Kinder- und Jugendliteraturforschung* (2020): 110–121.

Lovrić, Goran: „Literarische Reisen im Nachkriegsbosnien – Reiseberichte oder Selbsterkenntnistrip?“. *Mobilität und Kontakt. Deutsche Sprache, Literatur und Kultur in ihrer Beziehung zum südosteuropäischen Raum. Beiträge der gleichnamigen Jahreskonferenz des Südosteuropäischen Germanistenverbands*. Hg. Slavija Kabić und ders. Zadar: Sveučiliste u Zadru, 2009. 369–378.

Ludewig, Alexandra: „Es darf, nein, es muss weiter geträumt werden. Europäische Utopien und Dystopien in der deutschen Gegenwart(sliteratur)“. *Germanica* 56 (2015): 57–71.

Maček, Amalija: „Balkanbilder bei Saša Stanišić und Catalin Dorian Florescu“. *Mobilität und Kontakt. Deutsche Sprache, Literatur und Kultur in ihrer Beziehung zum südosteuropäischen Raum. Beiträge der gleichnamigen Jahreskonferenz des Südosteuropäischen Germanistenverbands*. Hg. Slavija Kabić und Goran Lovrić. Zadar: Sveučiliste u Zadru, 2009, 347–354.

Mare, Raffaella: *„Ich bin Jugoslawe – ich zerfalle also“. Chronotopoi der Angst – Kriegstraumata in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Marburg: Tectum, 2015 (= Wissenschaftliche Beiträge aus dem Tectum Verlag: Literaturwissenschaft, Bd. 37).

Matthes, Frauke und David Williams: „Displacement, Self-(Re)Construction, and Writing the Bosnian War: Aleksandar Hemon and Saša Stanišic“. *Comparative Critical Studies* 10.1 (2013): 27–45.

Matthes, Frauke: „‚Weltliteratur aus der Uckermark‘: Transnationalism and Regionalism in Saša Stanišić’s *Vor dem Fest*“. *German in the World: A Culture in National, Transnational and Global Contexts*. Hg. James Hodkinson und Benedict Schofield. Woodbridge: Boydell and Brewer, 2020 (= Studies in German Literature Linguistics and Culture). 91–108.

Maurer, Kathrin: „Der Spielbegriff im historischen Roman des frühen 21. Jahrhunderts“. *Romanhaftes Erzählen von Geschichte: Vergegenwärtigte Vergangenheiten im beginnenden 21. Jahrhundert*. Hg. Daniel Fulda und Stephan Jaeger. Berlin und Boston: De Gruyter, 2019 (= Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur, Bd. 148). 111–130.

Meixner, Andrea: „Alles Balkan? Divergierende Entwürfe des Kulturraums ‚Jugoslawien‘ in ausgewählten Romanen der aktuellen deutschsprachigen Migrationsliteratur.“ *Konzepte der Interkulturalität in der Germanistik weltweit*. Hg. Renata Cornejo, Gesine Lenore Schiewer und Manfred Weinberg. Bielefeld: transcript, 2020 (= Interkulturelle Germanistik, Bd. 1). 271–282.

Michel, Sara: „Identitätskonstruktionen und Essensdarstellungen in der Migrationsliteratur am Beispiel von Aglaja Veteranyis Roman *Warum das Kind in der Polenta kocht* und Saša Stanišićs *Wie der Soldat das Grammofon repariert*“. *Germanica* 57 (2015): 139–157.

Millner, Alexandra: „Großmama packt aus – Enkelkind schreibt auf. Großeltern, Krieg und Migration in deutschsprachigen Romanen (2000–2010)“. *Zwischen Aufbegehren und Anpassung. Poetische Figurationen von Generationen und Generationserfahrungen in der*

österreichischen Literatur. Hg. von Joanna Drynda. Frankfurt a. M. u. a.: Lang, 2012 (= Posener Beiträge zu Sprache, Literatur und Medien, Bd. 32). 309–323.

Moosmüller, Silvan: „Wer ist wir? Identitätskonstruktion und simultane Vielstimmigkeit in Saša Stanišić' Dorfroman *Vor dem Fest* (2014)". *Polyphonie und Narration*. Hg. ders. und Boris Previšić. Trier: WVT, 2020 (= RABE/RAVEN, Bd. 7). 165–180.

Osborne, Dora: „‚Irgendwie wird es gehen': Trauma, Survival, and Creativity in Saša Stanišić's *Vor dem Fest*". *German Life and Letters* 72.4 (2019): 469–483.

Ostheimer, Michael: „Latenzen in Saša Stanišićs *Vor dem Fest*". *Geschichte – Latenz – Zukunft. Zur narrativen Modellierung von Zeit in der Gegenwartsliteratur*. Hg. Anna-Katharina Gisbertz und Michael Ostheimer. Hannover: Wehrhahn, 2017 (= Ästhetische Eigenzeiten, Bd. 7). 127–137.

Pajić, Ivana: „Die Funktion des Erzählers bei der Konstruktion des Bildes des Anderen in Saša Stanišićs Roman *Wie der Soldat das Grammofon repariert*". *Germanistische Beiträge* 37 (2015): 31–40.

Pajić, Ivana und Nikolina Zobenica: „Versteckter Dialog und Dialog-Replik in Saša Stanišićs Roman *Wie der Soldat das Grammofon repariert* (2006)". *Neophilologus* 105 (2021): 91–107.

Payne, Charlton: „How the Exiled Writer Makes Refugee Stories Legible: Saša Stanišić's *Wie der Soldat das Grammofon repariert*". *Gegenwartsliteratur* 13 (2014): 321–339.

Previšić, Boris: „Eine Frage der Perspektive: Der Balkankrieg in der deutschen Literatur". *Literatur der Jahrtausendwende. Themen, Schreibverfahren und Buchmarkt um 2000.* Hg. Evi Zemanek und Susanne Krones. Bielefeld: transcript, 2008. 95–106.

Previšić, Boris: „Poetik der Marginalität: ‚Balkan turn' gefällig?". *Von der nationalen zur internationalen Literatur. Transkulturelle deutschsprachige Literatur und Kultur im Zeitalter globaler Migration*. Hg. Helmut Schmitz. Amsterdam u. a.: Rodopi, 2009 (= Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik, Bd. 69). 189–203.

Previšić, Boris: „Reisen in Erinnerung: Versuch einer narratologischen Raumtheorie angesichts des jugoslawischen Zerfalls". *Zagreber Germanistische Beiträge* 19 (2010): 101–120.

Rink, Christian: „Vom transkulturellen ‚Erschreiben' der Gegenwart: Saša Stanišićs Roman *Wie der Soldat das Grammofon repariert*". *Zur Darstellung von Zeitgeschichte in deutschsprachiger Gegenwartsliteratur*. Hg. Linda Hammarfelt Karlsson, Edgar Platen und Petra Platen. München: Iudicium, 2018 (= Perspektiven. Nordeuropäische Studien zur deutschsprachigen Literatur und Kultur, Bd. 21). 106–115.

Rink, Christian: „‚Wer bist du eigentlich?' Saša Stanišić und das transkulturelle Einschreiben in die europäische Literaturtradition". *Migration, Diversität und kulturelle Identitäten. Sozial- und kulturwissenschaftliche Perspektiven.* Hg. Hans W. Giessen und ders. Stuttgart: J. B. Metzler, 2020. 195–205.

Rocco, Goranka: „Saša Stanišić: dissoluzione di un paese come punto di partenza". *I colori sotto la mia lingua. Scritture transculturali in tedesco.* Hg. Eva-Maria Thüne und Simona Leonardi. Rom: Arachne Ed., 2009, 81–93.

Rock, Lene: „Überflüssige Anführungsstriche. Grenzen der Sprache in Terézia Moras *Alle Tage* und Saša Stanišić' *Wie der Soldat das Grammophon repariert*". *Germanica* 51 (2012): 47–62.

Rutka, Anna: „‚Herkunft ist Zufall': Zu offenen Herkunfts- und Heimatkonzepten in der Literatur der deutschen postmigrantischen Generation". *German Life and Letters* 75.4 (2022): 554–573.

Rösch, Heidi: „Alterität in migrationsliterarischen Adoleszenzromanen". *Adoleszenz und Alterität. Aktuelle Perspektiven der interkulturellen Literaturwissenschaft und Literaturdidaktik.*

Hg. Stefanie Jakobi, Julian Osthues und Jennifer Pavlik. Bielefeld: transcript, 2022 (= Interkulturalität. Studien zu Sprache, Literatur und Gesellschaft, Bd. 22). 53–76.

Sahner, Simon: „Live-Archive und fluide Paratexte – Twitter als inszenierbares Notizbuch für Schriftsteller*innen“. *Schreiben, Text, Autorschaft II: Zur Narration und Störung von Lebens- und Schreibprozessen*. Hg. Carsten Gansel, Katrin Lehnen und Vadim Oswalt. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2021 (= Deutschsprachige Gegenwartsliteratur und Medien, Bd. 27.2). 87–103.

Sandberg, Anna: „Ethische Ökokritik der Gegenwartsliteratur: Saša Stanišić *Vor dem Fest* (2014)“. *Ökologischer Wandel in der deutschsprachigen Literatur des 20. und 21. Jahrhunderts. Neue Perspektiven und Ansätze*. Hg. Gabriele Dürbeck, Christine Kanz und Ralf Zschachlitz. Berlin u. a.: Peter Lang, 2018 (= Studies in Literature, Culture, and the Environment / Studien zu Literatur, Kultur und Umwelt, Bd. 3). 91–105.

Schierbaum, Martin: „Third Space im Pop 3? Olga Martynovas *Mörikes Schlüsselbein* und Saša Stanišićs *Vor dem Fest*.“ *„Migrationsvordergrund“ – „Provinzhintergrund“. Deutschsprachige Literatur osteuropäischer Herkunft*. Hg. Jan Gerstner und Julian Osthues. Leiden und Bosten: Brill, 2021 (= Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik, Bd. 94). 166–189.

Schmitt, Maike: „‚Trotz der Unvereinbarkeit von Häppchen und Tragödie!‘ Neurealistisches Erzählen in Saša Stanišićs *Fallensteller*“. *Erzählen von Zeitgenossenschaft. Zur Darstellung von Zeitgeschichte in deutschsprachiger Gegenwartsliteratur*. Hg. Linda Hammarfelt Karlsson, Edgar Platen und Petra Platen. München: Iudicium, 2018 (= Perspektiven. Nordeuropäische Studien zur deutschsprachigen Literatur und Kultur, Bd. 19). 116–127.

Schneider, Arno: „Com’è che Saša Stanišić narra cose balcaniche in tedesco, quante forme diverse può racchiudere in sé un solo romanzo, qual è la differenza tra una lingua salvata e una lingua salvatrice e cosa c’entra con tutto questo un soldato che ripara un grammofono“. *Scrivere tra due culture. Letteratura di migrazione nell’Europa contemporanea*. Hg. Manuel Boschiero, Florencio del Barrio de la Rosa, Marika Piva und Marco Prandoni. Perugia: Morlacchi, 2008. 87–116.

Schneider, Arno: „Sprache als Ausnahmezustand im Werk von Saša Stanišić“. *Ausnahmezustände in der Gegenwartsliteratur: Nach 9/11*. Hg. Cristina Fossaluzza und Anne Kraume. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2017. 129–147.

Schütte, Andrea: „Ballistik. Grenzverhältnisse in Saša Stanišićs *Wie der Soldat das Grammofon repariert*“. *Grenzen im Raum – Grenzen in der Literatur*. Hg. Eva Geulen und Stephan Kraft. Sonderband der *Zeitschrift für deutsche Philologie* 129 (2010): 221–235.

Schütte, Andrea: „Krieg und Slapstick: Kontrolle und Kontrollverlust in der literarischen Darstellung des Bosnienkrieges“. *Repräsentationen des Krieges. Emotionalisierungsstrategien in der Literatur und den audiovisuellen Medien vom 18. bis zum 21. Jahrhundert*. Hg. Søren R. Fauth, Kasper Green Krejberg und Jan Süselbeck. Göttingen: Wallstein, 2012. 275–293.

Simoska, Silvana: „Bosnien vor und nach 1914. Literarische Meilensteine zur wechselvollen Dolmetschkultur zwischen Krieg und Frieden“. *Studia Germanistica* 19 (2016): 107–114.

Spiers, Emily: „Performance, Performativity, and the Contemporary German ‚Kurzgeschichte‘“. *The Short Story in German in the Twenty-First Century*. Hg. Lyn Marven, Andrew Plowman and Kate Roy. Rochester und New York: Camden House, 2020 (= Studies in German Literature Linguistics and Culture). 51–75.

Stavarič, Michael: „‚Wat mutt, dat mutt!‘ Begegnungen zwischen zwei Chamisso-Preisträgern“. *Chamisso* 11 (2014): 4–7.

Steinberg-Grönhof, Ruth: „Zugehörigkeit, Autorschaft und die Debatte um eine ‚Migrationsliteratur'. Saša Stanišić und Olga Grjasnowa im literarischen Feld Deutschlands". *Transkulturelle Mehrfachzugehörigkeit als kulturhistorisches Phänomen. Räume – Materialitäten – Erinnerungen*. Hg. Dagmar Freist, Sabine Kyora und Melanie Unseld. Bielefeld: transcript, 2019 (= Praktiken der Subjektivierung, Bd. 13). 181–205.

Uca, Didem: „‚Grissgott' meets ‚Kung Fu': Multilingualism, Humor, and Trauma in Saša Stanišić's *Wie der Soldat das Grammofon repariert* (2006)". *Symposium* 73.3 (2019): 185–201.

Vervaet, Stijn: „Writing War, Writing Memory. The Representation of the Recent Past and the Construction of Cultural Memory in Contemporary Bosnian Prose". *Neohelicon* 38.1 (2011): 1–17.

Virant, Špela: „Der Weltensammler und der Welterfinder. Zu *Der Weltensammler* von Ilija Trojanow und *Wie der Soldat das Grammofon repariert* von Saša Stanišić". *Pismo. Journal for Linguistics and Literary Studies* 6 (2008): 286–296.

Wetenkamp, Lena: „Kinder als Kriegsberichterstatter. Kriegserleben bei Saša Stanišić". *Literarisierungen von Gewalt. Beiträge zur deutschsprachigen Literatur*. Hg. Dagmar von Hoff, Brigitte Jirku und dies. Berlin u. a.: Peter Lang, 2018 (= Signaturen der Gewalt / Signatures of Violence, Bd. 3). 249–266.

Wetenkamp, Lena: „Sprachen, Erzählen, Identitäten. Saša Stanišićs *Herkunft* im Unterricht". *Der Deutschunterricht* 73.2 (2021): 24–33.

Wichard, Norbert: „Mitteleuropäische Blickrichtungen: Geschichtsdarstellung bei Saša Stanišić und Jan Faktor". *Aussiger Beiträge* 6 (2012): 159–175.

Wojcik, Paula: „Narrationen von Identität – Archäologische Indifferenz als Darstellungsmittel in Sabrina Janeschs *Ambra* und Saša Stanišić' *Vor dem Fest*". *Identitätskonstruktionen in der deutschen Gegenwartsliteratur*. Hg. Monika Wolting. Göttingen: V&R unipress, 2017 (= Deutschsprachige Gegenwartsliteratur und Medien, Bd. 23). 203–216.

Zemanek, Evi: „Pour une écologie littéraire. Changements environnementaux, innovations (éco-)poétiques et transformations des genres: le cas du nouveau récit de village (Dorfroman)". *Revue d'Allemagne et des pays de langue allemande* 51.2 (2019): 343–356.

Zimmermann, Yvonne: „‚Woher kommst Du?' Antwortversuche in Saša Stanišićs Roman *Herkunft* (2019)". *Feminist Circulations between East and West / Feministische Zirkulationen zwischen Ost und West*. Hg. Annette Bühler-Dietrich. Berlin: Frank & Timme, 2019 (= Frauen – Literatur – Wissenschaft, Bd. 2). 239–258.

Zink, Dominik: *Interkulturelles Gedächtnis. Ost-westliche Transfers bei Saša Stanišić, Nino Haratischwili, Julya Rabinowich, Richard Wagner, Aglaja Veteranyi und Herta Müller*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2017 (= Epistemata, Bd. 865). 45–99.

Zink, Dominik: „Herkunft – Ähnlichkeit – Tod. Saša Stanišić' *Herkunft* und Sigmund Freuds Signorelli-Geschichte". *Zeitschrift für interkulturelle Germanistik* 12.1 (2021): 171–185.

Beiträger:innen

Astrid Henning-Mohr studierte Geschichts- und Literaturwissenschaften in Hamburg und Wien und promovierte am Germanistischen Institut der Universität Hamburg. Sie ist Lehrbeauftragte an der Carl-von-Ossietzky-Universität Oldenburg und an der Hochschule für Diakonie und Soziale Arbeit Hamburg. Seit 2019 ist sie wissenschaftliche Mitarbeiterin im Arbeitsbereich Deutsch/Ästhetische Bildung des Instituts für Grundschuldidaktik und Schulpädagogik der Martin-Luther-Universität Halle/Wittenberg. Aktuelle Forschungsschwerpunkte: Literarische Mehrsprachigkeit, Übersetzung in der Kinder- und Jugendliteratur, Literaturdidaktik und Leseentwicklung unter den Bedingungen von Mehrsprachigkeit.

Katja Holweck studierte Germanistik und Romanistik in Mannheim und Paris und ist seit 2018 Wissenschaftliche Mitarbeiterin am Lehrstuhl für Neuere deutsche Literatur und qualitative Medienanalyse an der Universität Mannheim. Sie promoviert zum dramatischen Werk Christian Dietrich Grabbes. Ihre Forschungsinteressen umfassen das Drama des Vormärz, die Literatur um 1900, Romane und Novellen der Jahrtausendwende sowie das Theater der Gegenwart.

Joscha Klüppel ist Doktorand in deutscher Literaturwissenschaft an der University of Oregon, an der er Deutsch als Fremdsprache unterrichtet. Seinen B. A. erhielt er 2017 von der Eberhard Karls Universität Tübingen in den Fächern Skandinavistik und Anglistik. In Oregon arbeitet er aktuell an einer Dissertation über Saša Stanišić. Sein Projekt analysiert das Geschichtenerzählen innerhalb Stanišićs Narrativen und verbindet diese Analyse exemplarisch mit dekolonialen Ansätzen, um dekoloniale Diskussionen über grundlegende soziokulturelle Konzepte in der Germanistik anzustoßen und weiterzuführen. Veröffentlichungen zu Saša Stanišić und Senthuran Varatharajah, Marc-Uwe Kling sowie zur Gegenwartslyrik Yevgeniy Breygers und Verena Stauffers.

Paul Krauße studierte Germanistik und Philosophie auf Lehramt an der Universität Leipzig und erhielt 2021 das erste Staatsexamen. Aktuell ist er Doktorand in der germanistischen Literaturwissenschaft an der Universität Leipzig und der University of Arizona in Tucson. In seiner Dissertation beschäftigt er sich mit dem Erzählen von Herkunft in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Seine Forschungsschwerpunkte sind die Literatur des 20. und 21. Jahrhunderts, der Überschneidungsbereich von Literatur und Soziologie und Archivierungs- und Annotationsmethoden der Digital Humanities.

Max Mayr studierte Germanistik an den Universitäten Wien und Innsbruck sowie Vergleichende Literaturwissenschaft an der Universität Innsbruck. Derzeit ist er Doktorand im FWF/DFG-Projekt „Formen und Funktionen auktorialer Epitexte im literarischen Feld der Gegenwart“ (Innsbruck/Siegen) und arbeitet an einer Dissertation über epitextuelle Inszenierung von Autor:innenschaft in Literaturpreisreden.

Amelie Meister studierte Schulmusik, Anglistik und Germanistik in Mannheim und Exeter (UK). Seit 2018 promoviert sie an der Universität Mannheim im Fach Germanistische Literatur- und Medienwissenschaft zum Gesamtwerk Wolfgang Herrndorfs. Ihr Dissertationsprojekt wird gefördert durch ein Stipendium des evangelischen Studienwerks Villigst. Ihre Forschungsinteressen liegen in den Bereichen Gegenwartsliteratur und Gegenwartstheater, Krankheitsnarrative und Konzepte von Autor:innenschaft.

Sarah Alice Nienhaus studierte Neuere deutsche Literaturwissenschaft, Mediävistik und Komparatistik in Tübingen, an der FU Berlin und in Freiburg. 2020 promovierte sie an der Universität Münster im Rahmen des Sonderforschungsbereichs „Kulturen des Entscheidens". Seit 2021 ist sie Postdoc im Sonderforschungsbereich „Praktiken des Vergleichens" an der Universität Bielefeld. Ihre Forschungsschwerpunkte sind autobiografisches Schreiben, Archiv, Literaturpreise und Verlagspolitik.

Niels Penke ist Privatdozent und wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Universität Siegen, wo er seit 2015 am Germanistischen Seminar forscht und lehrt. Studium der Germanistik, Skandinavistik und Philosophie sowie Promotion (2012) in Göttingen, Habilitation 2022 in Siegen. Weitere akademische Stationen in Kassel, Kiel, Erlangen und Dresden. Momentane Forschungsschwerpunkte sind die Theorie und Geschichte des Populären, Fantasy-Literatur, der Harz als NaturKultur-Landschaft und seine literarischen Verarbeitungen.

Katharina Richter studierte Germanistik und Philosophie in Mannheim und Berlin. Ihren Master absolvierte sie im Studiengang Deutsche Literatur an der Humboldt-Universität. Dort war sie zudem Hilfskraft und Forschungsstudentin am Graduiertenkolleg „Literatur- und Wissensgeschichte kleiner Formen". Zurzeit ist sie wissenschaftliche Volontärin am Deutschen Literaturarchiv Marbach bei der Arbeitsstelle für literarische Museen, Archive und Gedenkstätten in Baden-Württemberg.

Christian Struck studierte Philosophie, Germanistik, Rechtswissenschaft und Psychologie in Bonn, Berlin und Paris und promovierte 2022 an der Harvard University mit einer Arbeit zur „Materialität von Text". Er arbeitet derzeit als Harvard College Fellow und forscht zu deutschsprachiger Literatur des 20. und 21. Jahrhunderts im Kontext von Migration und Zugehörigkeit, Posthumanismus, Medientheorie und Opazität.